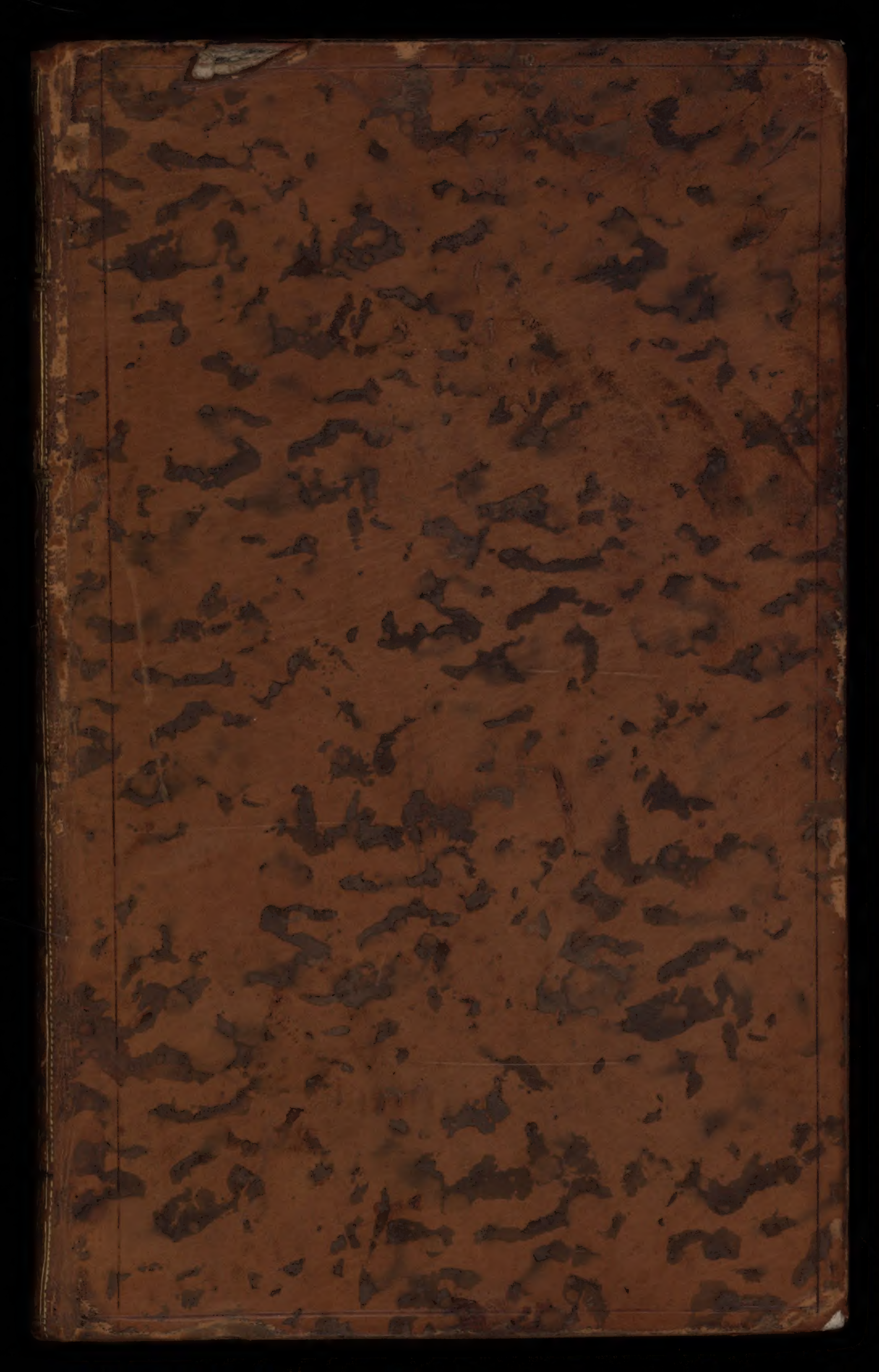
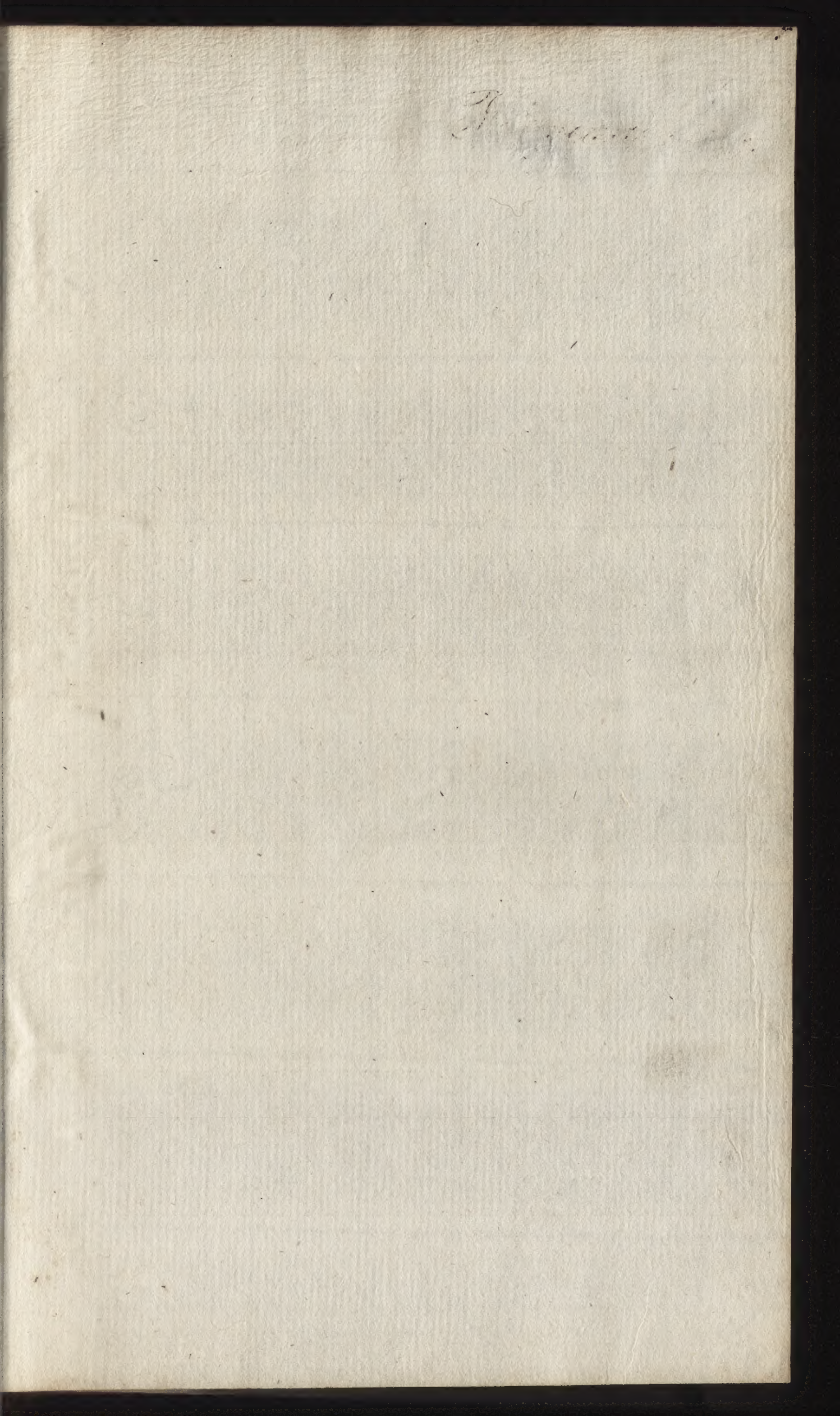








ŒUVRES

DE M. LE CHEVALIER

ANTOINE RAPHAEL

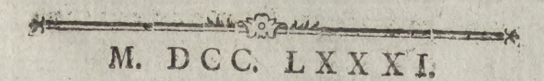
MENGS.



A AMSTERDAM,

Et se vend à Paris.

Chez { Pissot, Libraire, Quai des Augustins, Et Desenne, Libraire, au Palais Royal, Passage de Richelieu.



M. DCC. LXXXI.



A MADAME LEBRUN.

MADAME,

En vous offrant la traduction des Œuvres du célebre Mengs, *je vous rends un hommage que s'empresseront d'approuver tous ceux qui vous connoissent, vous & vos admirables ouvrages. Dans un temps où la plupart des Artistes semblent avoir juré de copier scrupuleusement la Nature, vous seule tachez de vous élever aux formes & aux conceptions sublimes qui ont immortalisé les* Raphaël *& les* Guide *; & déja placés à côté des chefs-d'œuvre de l'Art, vos*

a 2

tableaux partagent l'attention & l'admiration des Amateurs les plus éclairés. Attachez-vous plus fortement que jamais, Madame, au grand objet que vous vous êtes proposé; & ne soyez pas surprise si je dédie un Ouvrage où l'Auteur trace les préceptes, à celle qui depuis quelque temps ne cesse de donner des exemples.

Je suis avec admiration & respect,

MADAME,

Votre très-humble & très-obéissant serviteur,
JANSEN.

Paris, le 15 Février 1781.

PRÉFACE

DU TRADUCTEUR.

M. le Chevalier ANTOINE-RAPHAEL MENGS, que la mort a enlevé à l'Art, il y a dix-huit mois, étoit, comme on ſait, premier Peintre du Roi d'Eſpagne ou plutôt, comme on l'a dit, le premier des Peintres de notre âge. Les ouvrages de Peinture dont cet Artiſte a enrichi l'Eſpagne, l'Italie, & l'Allemagne, jouiſſent d'une trop grande célébrité pour qu'il ſoit néceſſaire d'en parler ici. Nous ne connoiſſons de lui à Paris, que trois tableaux : deux au paſtel, qui ſe trouvent dans le cabinet de M. le Baron d'Holbach (1); le troiſieme, qui eſt à l'huile, offre des figures à mi-corps, dont le ſujet eſt Monime au moment où l'on vient lui remettre ſon arrêt de mort de la part de Mitridate ;

(1) Ces deux tableaux, de figures à mi-corps, repréſentent l'un l'*Innocence* & l'autre le *Plaiſir*.

il appartient à M. Joly, Négociant, rue Saint-Honoré (1)

Peu content de fixer par ses chefs-d'œuvre l'admiration des Connoisseurs, M. MENGS a voulu donner des préceptes sur son Art; mais il ne s'est arrêté qu'à ce qu'il offre de plus grand, de plus difficile, à ce qui tient uniquement au génie. Tout son système se réduit à prouver que pour atteindre le Beau idéal, ce ne sont pas les choses qu'il faut copier; mais l'idée des choses qu'il faut exprimer. Que tout ce qui rappelle trop les idées individuelles, resserre l'imagination, & sert plutôt à produire un portrait qu'un tableau. Enfin, que c'est l'idée abstraite des choses en général que l'Artiste doit consulter, & non l'image de tel ou tel objet en particulier.

Ces idées vraies & profondes sont développées d'un maniere grande & concise,

(2) Il y avoit dans le cabinet de M. le Marquis de Croixmare deux autres tableaux au pastel de M. Mengs, dont l'un représente un Philosophe, & l'autre une Danseuse Grecque faisant des boules de savon; mais nous ignorons ce qu'ils sont devenus.

quoique peut-être un peu trop méthaphysique & trop abstraite dans le premier Traité que nous donnons ici, intitulé : *Pensées sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*, que nous avons traduit de l'allemand. On voit dans la Préface de l'Auteur qu'il étoit lui-même convaincu de cette vérité ; car il y prévient le Lecteur sur la difficulté de rendre son Ouvrage en quelqu'autre langue que ce soit. Si nous avons hazardé d'en donner une traduction, ce n'est que par le desir d'être utile aux Amateurs de l'Art, & dans la conviction où nous sommes que, quelle que soit la logique de M. MENGS, on doit desirer avoir tout ce qui vient d'un Artiste aussi célebre ; surtout après ce qui est dit de ce Traité dans les Lettres de M. Winckelmann, son ami (1).

---

(1) Voici comment s'exprime M. Winckelmann dans une lettre à M. Franke : « Il y a quelques mois qu'il a paru à » Zuric un petit Ouvrage, mais fort précieux, intitulé : » *Pensées sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*, » publié par M. J. C. Fuessli. L'Auteur de ce Traité, qui » m'est dédié, est le célebre Chevalier Mengs. Tâchez de » vous le procurer, & vous y trouverez des choses qui » n'ont encore été ni pensées ni dites ».

Au reſte, nous avons cherché à rendre cette traduction auſſi littérale qu'il nous a été poſſible, parce que nous avons penſé que c'étoit la meilleure maniere de faire connoître un ouvrage de cette nature. Et ſi nous avons quelquefois pris ſur nous d'aider à la lettre, ce n'a été que lorſque nous y avons été abſolument forcés pour ne pas être trop obſcurs : car il ſemble que M. MENGS n'a fait, pour ainſi dire, qu'indiquer ſes penſées, ſuivant ce précepte de Paterculus : *Magis neceſſaria omittenda, quam ſupervacua amplectenda.*

Mais ce qui nous a principalement engagé à conſerver, autant qu'il a été poſſible, la marche du texte allemand, c'eſt la néceſſité de mieux prouver un plagiat des plus hardis & des plus marqués, dont M. Webb s'eſt rendu coupable en publiant ſes *Recherches ſur les Beautés de la Peinture*, comme un ouvrage qui lui appartenoit entiérement. Il ne faut que jetter les yeux ſur les Traités de M. MENGS que nous publions, pour être convaincu du vol de l'Auteur Anglois. D'ailleurs nous avons

pour nous le témoignage irrévocable de M. Winckelmann, qui, dans une lettre à M. L. Usteri, s'exprime ainsi sur ce larcin littéraire. « Je vous ai marqué dans le » temps, que ce qu'il y a de meilleur dans » ce Livre (*Webb, Inquiry into the Beau-* » *ties of Painting*) est tiré d'un manuscrit » que MENGS communiqua à l'Auteur. Ce- » pendant le fat ose avancer qu'il n'y a » point de Peintre qui soit en état de faire » par lui-même les observations qu'il donne; » tandis que c'est de MENGS qu'il a em- » prunté ces observations (1) ».

Le second Traité de M. MENGS, intitulé: *Regles générales pour juger les Peintres; leurs Ouvrages, & le degré auquel ils sont parvenus*, nous a été communiqué manuscrit; & ce n'est que d'après la comparaison de trois différentes copies, apportées de Rome, que nous le publions.

La *Lettre à Don Antonio Ponz* a été

(1) On imprime actuellement le Recueil des Lettres familieres de M. Winckelmann à ses amis, qui doit paroître sous peu.

d'abord écrite en espagnol par M. Mengs ; & c'est sur la traduction italienne, imprimée à Turin, que nous l'avons traduite. Cette Lettre nous a paru d'autant plus intéressante que l'Auteur, après avoir de nouveau parlé en grand Maître des principales parties de son Art, y donne une description profondément raisonnée des meilleurs tableaux de la galerie de S. M. Catholique à Madrid, & nous fait connoître, d'une maniere digne d'eux, les trois plus célebres Peintres que l'Espagne ait produits.

M. Mengs étoit né à Dresde au mois de Mars de l'année 1728. Son pere, Ismaël Mengs, Danois d'origine, étoit assez bon Peintre en émail. Il vivoit encore à Dresde en 1757, avec une pension que lui faisoit la Cour de Saxe. M. Mengs apprit de son pere la Peinture en émail & au pastel, & le suivit en Italie en 1740. A son retour en Saxe, il montra un talent si supérieur dans un âge où d'autres donnent à peine quelque espérance, que le Roi de Pologne le nomma son premier Peintre. Depuis ce

temps il a toujours demeuré en Italie. En 1754, le Pape le prit pour un des Directeurs de l'Académie de Peinture établie au Capitole.

En 1757, M. Mengs fit ſon premier ouvrage à freſque dans l'Egliſe de S. Euſébe à Rome. Le champ en eſt de quarante-quatre palmes romaines de long ſur dix-neuf de haut.

En 1761, le Roi d'Eſpagne appella M. Mengs à Madrid, pour être ſon premier Peintre, avec huit mille écus d'appointemens, ſa maiſon défrayée & une voiture avec la livrée de la Cour.

Il y a environ deux ans que M. Mengs eut le malheur de perdre ſa femme, qui étoit Romaine, & à laquelle il étoit ſingulièrement attaché. La douleur que lui cauſa cette mort, aggrava tellement une maladie de langueur dont il ſe trouvoit attaqué, qu'il la ſuivit peu de mois après, ſavoir, le 29 Juin de l'année 1779. M. Mengs ſe trouvoit alors à Rome avec toute ſa famille. Il a laiſſé deux fils & trois filles qui jouiſſent chacun d'une penſion de quatre cens écus, que leur fait la Cour d'Eſpagne.

Nous croyons ne pouvoir mieux finir cette Préface que par l'éloge que M. Winckelmann a fait des talens de ſon ami. Voici ce qu'il dit dans ſon *Hiſtoire de l'Art, tome I, pag. 312.*

« Le ſommaire de toutes les beautés que » les anciens Artiſtes ont répandues ſur leurs » figures, & dont j'ai rapporté les principaux » traits, ſe trouvent dans les chefs-d'œuvre » immortels de M. Antoine-Raphaël MENGS, » premier Peintre de la Cour d'Eſpagne & » de Pologne, le premier Artiſte de ſon » temps & peut-être des ſiécles futurs. Sem» blable au phénix, on peut dire que c'eſt » Raphaël reſſuſcité de ſes cendres pour en» ſeigner à l'univers la perfection de l'Art, » & y atteindre lui-même, autant qu'il eſt » poſſible aux forces de l'homme. La Nation » Allemande ſe glorifioit déja à juſte titre, » d'avoir produit un Philoſophe qui, du » temps de nos peres, avoit éclairé les Sages » & ſemé parmi les Nations le germe de » toutes les ſciences. Il lui manquoit de » montrer au monde un reſtaurateur de » l'Art & de voir le Raphaël Germanique » reconnu & admiré pour tel à Rome même, » qui eſt le ſiége des Arts ».

PENSÉES
SUR LA BEAUTÉ
ET SUR LE GOUT
DANS LA PEINTURE.



PRÉFACE

DE L'ÉDITEUR ALLEMAND.

JE n'entreprendrai point de faire l'éloge de l'Ouvrage que je présente aujourd'hui au Public. Cependant la vérité, le devoir & la reconnoissance m'obligent d'en dire quelques mots. La *Beauté* & le *Goût* dans la Peinture sont les deux principaux objets sur lesquels l'Auteur cherche à donner aux Artistes des notions claires & précises, & dont il leur trace la route, en leur indiquant les progrès qu'on y a déja faits, & ceux qui leur restent encore à y faire. Si jamais on a bien développé ces deux grandes parties de la Peinture, c'est sans doute dans cet Ouvrage, dont l'Auteur s'est élevé par la Nature jusqu'à la Divinité, & a pénétré par les productions de l'Art jusques dans l'ame des grands Artistes qui l'ont illustré dans ses plus beaux siécles. En veut-on la preuve? que ce livre à la main on médite

ſur la Nature & ſur l'Art; qu'on les compare avec les préceptes que l'Auteur y donne; & des notions claires & lumineuſes de l'une & de l'autre ſeront le fruit de ce travail. L'Auteur ne s'étend point en diſcuſſions, parce qu'il a voulu s'épargner à lui-même la peine de faire un gros livre, & laiſſer au Lecteur le plaiſir de la réflexion. Il eut d'ailleurs été inutile d'éparpiller dans pluſieurs volumes les vérités raſſemblées ici en peu de pages. Quiconque a un talent décidé pour l'Art, auroit eu le dégoût de chercher dans ces volumes ce qu'il trouvera ici en quelques lignes; & celui qui n'en peut tirer aucun fruit, ne ſeroit pas plus éclairé en paliſſant ſur des in-folio. Voilà ce que j'avois à dire du fond de l'Ouvrage même. Quant au ſtyle, il n'eſt pas fleuri, mais énergique, mais expreſſif, & tel qu'il convient à un Maître qui enſeigne la ſimple vérité, & qui ne cherche à orner ſes penſées que comme dans l'antiquité on décoroit les ſtatues des Dieux & des Héros, par une draperie qui les couvroit avec décence ſans les cacher. Quand

on

on comparera cet Ouvrage avec d'autres écrits ſur le même ſujet, on le diſtinguera dans la foule auſſi facilement que le Poëte ſut découvrir ſa chere Laure parmi une multitude de perſonnes de ſon ſexe: — « Belle; » non comme l'eſſaim frivole des filles du » peuple au teint de roſe, qui ne ſemblent » avoir été formées que par un écart ou » par un jeu de la Nature; qui végetent » privées d'eſprit & de ſentiment, & dont » les regards ne ſont point animés de ce » rayon divin qui ſubjugue tous les cœurs ».

KLOPSTOCK.

QU'IL me ſoit permis de rendre ici un hommage public à l'amitié. Il y a quelques années qu'étant à Rome, M. Winckelmann daigna m'honorer de ſon eſtime, qui depuis le premier moment que j'en ai joui, a fait le bonheur de ma vie. Je lui dois pluſieurs ſentimens agréables de ce qui eſt véritablement beau & bon, tant dans la Nature que dans l'Art; je lui ſuis redevable auſſi de l'amitié de pluſieurs perſonnes reſpecta-

bles, & entr'autres de celle de l'Auteur de cet Ouvrage; c'eſt par lui enfin, que j'y ai part & que je goûte le bonheur d'y voir mon nom plus étroitement uni au ſien; ce qui ſemble me donner quelque droit à l'immortalité, à laquelle je n'aurois jamais oſé prétendre par mes foibles ouvrages.

J. C. Fuessli.





PRÉFACE
DE L'AUTEUR.

Je n'avois d'abord écrit cet Ouvrage que pour mon propre usage, & par le seul desir de découvrir des vérités nouvelles; mais étant sur le point de le finir, je fus invité par une Académie d'Allemagne de le publier; ce qui néanmoins a été retardé jusqu'à présent par différens obstacles : cette Académie a été abolie, & l'Ouvrage m'est resté.

L'ayant relu quelque temps après, je n'en fus pas entiérement satisfait. Je résolus donc de le refondre & d'en retrancher quelques parties, pour y ajouter des idées nouvelles; mais lorsque je considérai la peine & le travail que cela devoit me coûter, & combien il me seroit difficile de rendre mes idées d'une maniere plus lumineuse, je fus de nouveau tenté d'abandonner cet Ouvrage. En le parcourant néanmoins de nouveau, il me parut ne devoir pas rester enseveli dans un oubli total; je crus que les vérités qu'il renferme, pourroient être utiles à plusieurs personnes. Ces considérations,

jointes aux sollicitations de mes amis, m'engagerent enfin à le publier. Je n'ai cependant pas voulu y mettre mon nom, parce que je n'ai pas l'habitude d'écrire, & que j'ai voulu éviter la censure de certaines personnes qui me critiqueront peut-être sans me comprendre.

Je préviens les jeunes Peintres qu'ils doivent lire cet Ouvrage avec attention & à tête reposée; car ce n'est que par une étude constante & des méditations profondes que j'ai porté l'Art de peindre beaucoup plus loin que plusieurs Artistes de mon temps; & je ne leur communique cet écrit que dans l'espoir de leur être utile. Si le Lecteur veut réfléchir mûrement sur ce que je vais lui dire; & si à cette étude il joint un zèle infatigable & un travail opiniâtre, j'ose me flatter qu'il pourra en tirer un grand avantage.

Je prie aussi les Amateurs de cette espece d'ouvrages, d'avoir soin, autant que cela dépendra d'eux, que celui-ci ne soit traduit en quelqu'autre langue que ce soit, que sous ma révision: étant persuadé que la maniere d'écrire dont je me sers, ne peut pas être bien rendue dans d'autres langues. En italien elle seroit tout-à-fait inintelligible;

en françois elle paroîtroit ridicule, absurde même, & pourroit blesser les oreilles délicates du commun des Ecrivains & des personnes qui ne lisent que par simple amusement : car j'écris comme un maître pourroit parler à ses disciples.

J'ai cherché d'abord à donner une idée plus particuliere & plus précise de la Beauté, *à cause de la diversité d'opinions qu'on s'est formée sur ce sujet; pour donner ensuite une définition du* Goût, *parce que la plupart des Ecrivains qui en ont parlé, n'ont pas expliqué d'une maniere exacte pourquoi l'on se sert de ce mot dans la Peinture. Enfin, j'ai tâché de donner une idée plus distincte du Goût, en citant des exemples de celui qu'on trouve chez les grands Maîtres; car comme je me suis écarté un peu de la Peinture dans la premiere partie de cet Ouvrage, j'ai craint d'avoir manqué par-là mon but, qui est d'être utile aux Peintres.*

J'ai donc cité des exemples qui me donnent le moyen de parler de toutes les regles de l'Art. On verra que toutes les parties que je loue chez les grands Maîtres, sont celles qui peuvent servir de regle & d'exemple à imiter.

J'avertis néanmoins les jeunes Peintres de ne pas trop s'arrêter à la métaphysique ou à la partie idéale de l'art dont il est parlé; elle n'est rien moins qu'utile quand on ne fait que commencer. Le premier soin du jeune Peintre doit être d'exercer son œil, afin de parvenir par-là à bien imiter. Il doit en même-temps travailler sa main, afin qu'elle apprenne à obéir, pour passer ensuite aux regles & aux secrets de l'Art. Je veux que l'on commence d'abord par la pratique ou la partie mécanique, pour étudier après les regles, parce qu'on est propre à apprendre les regles de l'Art quand on est parvenu à un certain âge; mais l'exercice de la main & la justesse de l'œil ne peuvent s'acquérir que pendant un certain temps; c'est-à-dire, aussi long-temps qu'on n'a contracté aucune habitude: car si une fois on s'est accoûtumé à mal faire, il n'est plus possible de se déshabituer, dans un âge mûr, de la méthode vicieuse qu'on a contractée.

Cet Ouvrage doit donc être lu dans différentes vues par les différentes classes de Peintres.

Les jeunes Eleves ne doivent le lire que pour apprendre combien l'Art est grand & difficile, afin

qu'ils redoublent de zèle, & ne perdent point de temps à s'instruire de ses moindres parties. Car, quoique les premiers principes soient les vrais matériaux & les fondemens de la Peinture; on ne peut cependant en faire aucun usage qu'après avoir rassemblé les autres parties de l'édifice entier de l'Art.

La seconde classe de Peintres, c'est-à-dire, ceux qui sont déja instruits de ces premiers principes, pourront principalement profiter de cet Ouvrage, car c'est pour eux qu'il a été fait; afin qu'ils y apprennent ce que c'est que le bon Goût, & pour qu'ils puissent juger s'ils en sont naturellement doués ou non, & par quels exemples ils peuvent l'acquérir ou s'y former davantage.

Les Peintres faits pourront eux-mêmes en retirer quelque fruit, en apprenant à connoître les beautés des ouvrages des grands Maîtres, & à bien conduire leurs Disciples dans la carrière difficile de l'Art.

Je parle avec franchise, parce que l'expérience est le seul moyen par lequel les hommes puissent reconnoître l'utilité des choses pour les nommer bonnes; & c'est à cette seule méthode que je dois tout ce que je sais.

Je suis prêt à donner à mes Compatriotes de

nouveaux éclairciſſemens de mes penſées, ſi dans cet Ouvrage il ſe trouve quelques paſſages qui leur paroiſſent obſcurs ; & ſi je me ſuis trompé, un orgueil déplacé ne m'empêchera pas d'en faire l'aveu & de rétracter les erreurs que j'aurai commiſes, ſi je puis les reconnoître : ſinon je tâcherai de défendre mes idées avec le plus de clarté qu'il me ſera poſſible.





PENSÉES SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOUT DANS LA PEINTURE.

DE LA BEAUTÉ.

Définition de la Beauté.

COMME la perfection n'eſt point le partage de l'humanité, que Dieu ſeul en eſt doué, & que l'homme ne peut comprendre que ce qui tombe immédiatement ſous les ſens, la Sageſſe infinie lui a donné une perception purement objective de la perfection : c'eſt ce que nous nommons *Beauté.* Je dis donc que cette Beauté ſe trouve dans toutes les choſes créées ; c'eſt-à-dire, quand l'idée que nous avons des choſes & notre ſentiment intellectuel ne peuvent pas s'élever davantage par l'imagination, qu'ils le ſont par la vue de ces choſes mêmes.

C'eſt ce qu'on peut comparer à la nature du point. Le point mathématique eſt regardé comme indiviſible; de même le point de la vérité eſt toujours incompréhenſible. Comme il eſt cependant néceſſaire que nous nous formions une idée ſenſible du point, nous donnons le nom de point à une petite tâche qui nous paroît indiviſible; & c'eſt ce qu'on appelle point ſenſible. Qu'on ſuppoſe maintenant que la perfection ſoit le point mathématique ou indiviſible. La perfection comprend en elle tous les grands reſſorts connus, qui ne peuvent ſe trouver dans la matiere; car auſſi long-tems qu'elle eſt matiere, elle doit être imparfaite : c'eſt pourquoi nous nous ſommes formés une eſpece de perfection d'après nos idées; c'eſt-à-dire, celle qui provient de ce que nous ne pouvons plus comprendre l'imperfection de nos idées; alors nous donnons à cette reſſemblance de la perfection le nom de *Beauté*. Cette Beauté, comme je l'ai dit, ſe trouve dans chaque choſe en particulier, & dans toutes priſes collectivement; & c'eſt elle qui fait la perfection de la matiere. Mais entre cette perfection & la perfection Divine, il y a la même différence qu'entre les deux points. L'on peut donc appeller la Beauté une perfection ſenſible, de même qu'on donne à ce point le nom de point ſenſible. Or, comme dans le point ſenſible ſe trouve réellement le point inviſible ou mathématique, la perfection

se trouve de même, quoique d'une maniere invisible, dans la Beauté. L'œil ne peut appercevoir aucune de ces perfections invisibles; mais l'ame les sent; parce que l'une & l'autre (savoir l'ame & la perfection) ont été produites par la perfection infinie, dont elles sont une émanation.

Platon, dans son Phédre, appelle le sentiment de la Beauté une réminiscence de la perfection divine; & c'est à cette cause qu'il attribue l'émotion ravissante qu'elle fait naître. Peut-être rêverois-je aussi heureusement que lui, en disant que notre ame est émue par la Beauté, à cause qu'elle jouit par sa vue d'une félicité momentanée, qu'elle espére goûter éternellement dans le sein de Dieu; mais qu'elle perd bientôt dans la contemplation des choses matérielles.

Cause de la Beauté des choses visibles.

RIEN n'est visible que la matiere; toute matiere doit avoir une forme; cette forme est la mesure de sa puissance; elle lui a été donnée par le Créateur; & cette puissance est la cause de sa forme. Dans les premieres formes de la Nature il n'y a aucune Beauté, car elles ne sont pas encore distinctes pour nous; elles existent réellement, mais non d'une maniere palpable. De celles-ci la

Cauſe a fait d'autres formes qui ſont déja viſibles; & cette premiere qualité viſible produit les couleurs. Celles-ci ſont différentes ſuivant la forme; c'eſt-à-dire, que ſuivant la forme, les rayons du ſoleil produiſent des effets différens. Si ces premieres petites formes viſibles ſont régulieres, on les appelle pures; car le rayon de lumiere ne produit alors qu'un ſeul effet, & de cet effet réſulte la Beauté. Que ces couleurs proviennent de la forme d'une matiere uniforme ou réguliere, c'eſt ce qui eſt prouvé par le priſme. Il eſt certain auſſi que l'uniformité produit la Beauté, puiſque le plus beau rouge dégrade le plus jaune, le bleu, le rouge, &c.; & que ſi l'on méle enſemble le bleu, le rouge & le jaune, ces trois couleurs ſeront totalement dégradées & ſans force. Lorſque nous voyons donc que la Nature a coloré ſi diverſement la matiere, on doit l'attribuer à la différence de ſes moindres formes. De ces petites formes la Nature en a fait de plus grandes, qu'on ne juge plus belles ou laides d'après leurs couleurs, mais d'après leurs formes. L'accord de ces petites formes avec leur cauſe & leur harmonie entr'elles eſt auſſi le principe de ce qui les fait trouver agréables. C'eſt pourquoi de toutes les formes la ronde eſt la plus parfaite; car elle n'a qu'une cauſe, qui eſt l'extention de ſon propre point central. Et celles qui dans leur forme ont différentes cauſes, ſont

à proportion d'une moindre perfection ; cependant elles ont toujours quelque beauté, parce que si elles ne se rapportent pas directement à elles-mêmes, elles peuvent néanmoins avoir des rapports avec d'autres ; de même que dans la Nature on voit que plusieurs choses, qui par elles-mêmes n'ont aucune Beauté, deviennent belles par le rapport qu'une partie a avec une autre partie. Or, comme toute la Nature a été créée pour nous émouvoir, & que pour cela il doit y avoir des parties actives & d'autres purement passives, il est nécessaire aussi qu'il y ait différens degrés de perfection ; car la partie passive doit nécessairement être moins parfaite que la partie active. Ces parties imparfaites ne doivent pas pour cela être moins estimées, lorsqu'elles concourrent à la même cause ; & elles ont aussi dans leur moindre degré de perfection une espece de Beauté qui leur devient propre, lorsqu'elle est conforme à leur destination. La Beauté se trouve donc dans tout ce qui existe, car la Nature n'a rien fait d'inutile ; & comme je l'ai dit, chaque chose a sa Beauté, lorsqu'elle est parfaite suivant l'idée sous laquelle elle tombe. L'idée vient de la connoissance de sa destination ; mais cette connoissance ne vient que de notre ame. La Beauté se trouve donc dans toutes les substances, lorsque la matiere de ces substances est une avec sa destination. Quand je dis cependant qu'il y a des parties parfaites & d'autres impar-

faites, on doit ſe repréſenter toute la Nature comme une république, où chaque individu tient ſa place, quoique les uns ſoient d'une condition plus élevée que les autres.

Il faut faire ici une obſervation ; ſavoir, que les parties les plus parfaites en Beauté renferment moins d'utilité que celles qui ont moins de Beauté ; car ces dernieres peuvent produire pluſieurs effets & ſervir à plus d'une choſe ; tandis que les plus parfaites ne peuvent produire qu'un ſeul effet & ne ſont propres qu'à une ſeule choſe. Ceci a lieu pour toutes les couleurs & pour toutes les formes. Il n'y a que trois couleurs parfaites, qui ſont le jaune, le rouge & le bleu, & ces trois couleurs n'ont qu'une ſeule maniere d'être parfaites : c'eſt lorſqu'elles ſont également diſtinctes de toutes les autres couleurs. Mais les couleurs communes & mêlées, telles que l'orangé, le violet, le vert, peuvent être de différentes eſpeces ; c'eſt-à-dire, qu'elles peuvent tenir plus ou moins d'une couleur ou d'une autre ; & les moindres, formées du mélange de ces trois couleurs, peuvent être variées à l'infini, juſqu'à ce qu'il ne reſte plus en elles de partie primitive & dominante ; & alors elles ſont pour nous comme une choſe inanimée & ſans expreſſion. Il en eſt de même des formes viſibles : la forme ronde, qui eſt la ſeule parfaite, de même que les formes équilatérales, ne peuvent être que d'une ſeule maniere ; mais celles dont les angles ſont

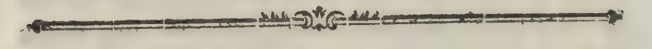
inégaux, peuvent être désignées par différentes dénominations, & présentent à l'esprit différentes idées : de sorte qu'elles sont aussi utiles que les plus parfaites. On en a dit la raison : c'est qu'elles peuvent exprimer toutes sortes d'idées, jusqu'à ce que, par la multiplicité de leurs faces, elles deviennent pour nous obscures & insignificatives. Que le sentiment de la Beauté d'une chose naît de son analogie avec notre entendement, paroît clairement par les choses qui sont diamétralement opposées, & qu'on regarde néanmoins comme belles. Nous appellons, par exemple, belle une espece de pierre, lorsque cette pierre est d'une seule couleur pure : & nous donnons de même le nom de belle à une autre pierre marquée de différentes tâches ou veines. S'il n'y avoit qu'une seule espece de perfection, cause de la Beauté, nous devrions regarder l'une de ces pierres comme belle, & l'autre comme laide; pendant que nous estimons l'une & l'autre également belle dans leur espece, à cause de l'idée que nous y attachons. Voilà pourquoi nous donnons le nom de laide à la pierre que nous croyons devoir être d'une seule couleur, lorsque cette pierre se trouve avoir la moindre tâche; & que nous n'estimons pas l'autre lorsqu'elle n'est que d'une seule couleur. Il en est de même de toutes les choses créées. Un enfant seroit laid s'il avoit les traits d'un homme formé; à son tour l'homme est pour nous un objet désa-

gréable lorſqu'il a les formes de la femme ; de même que la conformation de l'homme nous révolteroit dans celle-ci. Ces réflexions ſuffiſent pour nous faire connoître la principale cauſe de la Beauté. Je dis donc que la Beauté eſt le réſultat de l'analogie de la matiere avec notre perception ; nos idées viennent de la connoiſſance de la deſtination des choſes ; nous devons cette connoiſſance à l'expérience & à l'examen de l'effet général des choſes ; l'effet général vient de la deſtination que le Créateur a aſſigné à chaque choſe ; cette deſtination a pour principe la diviſion graduée de la perfection de la nature, & le tout a pour cauſe la ſageſſe infinie de Dieu.

Des effets de la Beauté.

LA Beauté eſt la perfection de la matiere, ſuivant l'idée que nous nous en formons. Comme Dieu ſeul eſt doué de la perfection, la Beauté eſt un attribut de la Divinité. Plus il y a de Beauté dans une choſe, plus elle ſuppoſe d'intelligence : la Beauté eſt l'ame de la nature. Comme l'ame de l'homme eſt la cauſe de ſon exiſtence, de même, la Beauté eſt l'ame des formes, & ce qui n'a aucune Beauté eſt mort pour nous. La Beauté a une force raviſſante ; & comme elle eſt intellectuelle, elle émeut l'ame de l'homme, augmente en même-

temps sa puissance & lui fait oublier qu'elle est renfermée dans un espace très-borné : voilà d'où naît l'attrait de la Beauté. Lorsque nos yeux apperçoivent quelque chose de beau, l'ame qui en est frappée, desire de devenir une avec cette chose : c'est ce qui fait que l'homme cherche toujours à s'approcher de ce qui est beau. La Beauté éleve notre ame au-dessus de l'humanité ; elle la pénetre en tous sens ; de sorte que par sa continuité elle la plonge dans une espece de mélancolie, lorsque l'ame se trouve trompée par une fausse apparence de la perfection. Voilà pourquoi la nature a produit une infinité de Beautés graduelles, afin de tenir par cette variété notre esprit dans une émotion continuelle. La Beauté touche tous les hommes, parce qu'elle est une puissance analogue à notre ame qui se tourne vers elle, & qui ne tarde pas à la trouver ; car elle est la lumiere de toute la matiere & l'image de la Divinité même.



La Beauté parfaite pourroit se trouver dans la Nature, cependant elle ne s'y trouve pas.

QUOIQUE la Beauté parfaite ne se trouve pas dans la Nature, il ne faut pas en conclure qu'elle ne pourroit pas s'y trouver, & qu'il faudroit s'écarter des loix de la vérité pour trouver la Beauté.

La Nature a fait toutes les choſes de maniere qu'elles peuvent être parfaites, relativement à leur deſtination. Cependant comme la perfection approche toujours de la plus haute perfection, elle eſt peu de choſe, & l'imperfection eſt fort grande ; car la perfection eſt ce qui eſt une cauſe parfaite ; & comme chaque forme n'a qu'un ſeul point central, de même la Nature n'a dans chaque eſpece qu'un ſeul point central où ſe trouve toute la perfection de la circonférence. Le centre eſt un point, & la forme entiere a une infinité d'autres points qui ſont imparfaits relativement à lui. Comme parmi toutes les pierres il n'y en a qu'une ſeule de parfaite, qui eſt le diamant ; parmi les métaux un ſeul, qui eſt l'or ; & que parmi les êtres animés l'homme ſeul eſt doué de la perfection ; il ſe trouve de même dans chaque ſexe une grande variété, mais la perfection eſt rare. Comme l'homme n'exiſte pas par lui-même, mais qu'il doit ſon être au concours de différentes cauſes étrangeres, il eſt, pour ainſi dire, impoſſible qu'il ſoit parfait. Il n'y a point d'homme dont quelque paſſion n'ait dérangé en tout ou en partie la ſanté ; il n'y en a point chez qui quelque goût particulier ne domine point ſur ſes autres goûts. Ces différentes paſſions & ces goûts particuliers agiſſent toujours avec plus de puiſſance ſur quelque partie du corps de l'homme. Il en eſt de même des femmes : leurs paſſions & leurs fantaiſies

dérangent ou altérent leur ſanté : ce qui influe toujours ſur l'être créé, de ſorte que l'enfant n'a pas toujours la puiſſance de ſe développer librement. Mais ſi l'ame de l'homme pouvoit opérer avec liberté ſa conformation, il ſeroit parfait. Voilà pourquoi auſſi la Beauté ſert à exprimer la force de l'ame, & nous donne une idée avantageuſe de l'homme qui en eſt doué. Mais comme l'ame ſe trouve ſouvent à la gêne, il naît peu de belles perſonnes. Auſſi voit-on que les différens peuples de la terre ont des paſſions différentes & ſont diſtingués par des traits particuliers qui les caractériſent. On ſera convaincu que la Beauté parfaite pourroit ſe trouver dans l'homme, ſi l'on conſidére que chaque individu a quelques belles parties, & que ce ſont les plus belles parties qui ſe trouvent le plus d'accord avec l'utilité & la cauſe de ſa conformation. L'homme pourroit donc être doué de la beauté, ſi divers accidens ne contrarioient pas le développement de ſon corps. Je parle ici de l'homme, parce qu'il eſt la partie de la Nature dans laquelle la Beauté brille avec le plus d'éclat.

L'Art peut ſurpaſſer la Nature en Beauté.

On dit que la Peinture eſt une imitation de la Nature, comme ſi par ce mot *imitation* on vouloit faire entendre que cet art eſt moins parfait que

la Nature; ce qui cependant n'eſt vrai que dans un certain ſens. La Nature offre des parties qu'il eſt impoſſible à l'art d'imiter. Du moins trouve-t-on que l'art eſt bien imparfait, lorſqu'on le compare avec la Nature : telle eſt la partie du clair-obſcur. D'une autre côté, l'art a une partie dans laquelle il eſt plus puiſſant & ſurpaſſe la Nature : c'eſt la Beauté. La Nature eſt ſujette dans ſes productions à pluſieurs accidens; mais l'art opére librement, parce qu'il n'a pour inſtrumens que des matieres paſſives. L'art peut choiſir dans le ſpectacle entier de la Nature ce qu'il offre de plus parfait, & raſſembler différentes parties de pluſieurs endroits & la beauté de pluſieurs individus; tandis que la Nature ne peut prendre la matiere pour la formation de l'homme que de la mere même; étant d'ailleurs ſoumiſe à pluſieurs accidens. L'homme peut donc être réprésenté par la Peinture plus beau qu'il ne l'eſt en effet dans la Nature. Où trouvera-t-on, par exemple, réuni à la fois dans un même homme la grandeur d'ame, un cœur vertueux, les belles proportions du corps, avec la ſoupleſſe & l'agilité des membres? Il n'y a même aucun individu qui jouiſſe d'une ſanté parfaite, laquelle eſt altérée ſans ceſſe par les beſoins & les travaux renaiſſans de la ſociété. Tout cela peut néanmoins être exprimé facilement par la Peinture, en marquant la régularité dans les contours, la grandeur dans les formes, la grace

dans l'attitude, la beauté dans les membres, le courage dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, la force dans les épaules & dans les bras, la franchiſe ſur le front & dans les ſourcils, l'eſprit entre les yeux, la ſanté ſur les joues, & l'affabilité ſur les levres. Si de cette maniere on donne de l'expreſſion & de la force à toutes les parties, tant grandes que petites, de l'homme & de la femme; & ſi l'on varie ces expreſſions, ſuivant les différentes circonſtances dans leſquelles l'homme peut ſe trouver, l'Artiſte verra que l'art peut ſurpaſſer la Nature. Car de même que le miel ne ſe trouve pas dans une ſeule fleur particuliere, mais que chaque fleur en contient une partie, dont l'abeille compoſe ſon tréſor en le raſſemblant; de même le Peintre peut choiſir ce qu'il y a de meilleur dans tous les êtres créés, & par ce moyen il répandra la plus grande grace ſur les ouvrages de l'art. Qu'il eſt poſſible d'embellir par le choix les productions de la Nature, peut ſe voir par les deux arts les plus raviſſans qu'il y ait : la Poéſie & la Muſique. La Muſique n'eſt qu'un compoſé de tous les différens tons qui ſe trouvent dans la Nature, mis dans un ordre meſuré, qui par le choix devient une cauſe, & reçoit alors un eſprit qui touche l'ame; & c'eſt cet eſprit qu'on appelle harmonie. De même la Poéſie n'eſt que le diſcours ordinaire de l'homme rangé dans un ordre meſuré, premiérement des idées, enſuite des paroles; &

c'eſt du choix des mots ſonores & concordans, que, par une eſpece d'harmonie, on trouve le rhytme. Comme la Muſique fait un effet plus puiſſant que les différens tons dont elle eſt compoſée, lorſqu'ils ſe trouvent ſéparés ou raſſemblés ſans choix; il en eſt de même de la Peinture. C'eſt en gardant un certain ordre, & en rejettant ce qui eſt inutile & ſans effet, qu'elle devient un art, & qu'elle acquiert, ainſi que ſes deux ſœurs, une plus grande force. Que l'Artiſte ne penſe pas que l'art eſt parvenu à ſon plus haut degré de perfection; cela ne pourroit que lui nuire. Juſqu'à préſent aucun des Modernes n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs ont tracée; car depuis la renaiſſance des arts, on n'a eu pour but que le vrai & le gracieux; & quand il ſeroit certain qu'ils euſſent porté les parties qu'ils poſſédent au plus haut degré, il reſte encore à ceux qui cherchent la perfection à réunir ces différentes parties enſemble. Il ne faut donc pas qu'un Artiſte ſe décourage, parce qu'il a été devancé par de grands Maîtres; il doit plutôt s'enflammer davantage par l'idée de leur grandeur, pour lutter avec eux: quand même il n'aura pu que marcher ſur leurs traces, il lui ſera encore glorieux d'être vaincu; car quiconque cherche à atteindre le ſublime de l'art, paroîtra grand dans ſes moindres parties même. Ainſi qu'on juge qu'un homme, à qui l'on voit prendre le chemin d'une ville, y arrivera s'il continue

ſa route ; on peut dire de même d'un Artiſte qui s'élance dans la carriere de la perfection, qu'avec le tems il parviendra à la perfection même. Oui, je le répete, de tous les Peintres dont nous avons les ouvrages, aucun n'a cherché la route de la plus grande perfection. Les Italiens, qui ſont les plus grands maîtres, en ont toujours été détournés par la vanité, l'indigence ou l'amour du gain. Je crois même que l'art ne parviendra jamais plus à ce degré de perfection & de beauté auquel les anciens Grecs l'avoient porté, à moins qu'il ne ſe forme une nouvelle Athenes : puiſſe-t-elle un jour exiſter parmi mes compatriotes !

Voilà ce que j'avois à dire de la Beauté, ſavoir : que comme la perfection eſt purement idéale & non pas objective ou individuelle, la Beauté eſt la perfection figurée & objective de la matiere. La perfection de la matiere conſiſte dans ſon analogie avec nos idées ; nos idées ſont la connoiſſance de la deſtination ; une choſe eſt parfaite lorqu'elle n'offre qu'une idée & qu'elle eſt exactement une avec la matiere ; les perfections peuvent être regardées comme les agens de la Nature, dont les plus parfaites ſont celles qui dans leur eſpece rempliſſent le mieux leur deſtination. C'eſt pourquoi ce qui eſt laid eſt en quelque ſorte beau, à cauſe de l'utilité dont il peut être à la place qu'il occupe. Mais ce qui n'a qu'une ſeule cauſe par laquelle il a une parfaite indentité avec la matiere,

eſt d'une plus grande perfection que ce qui a pluſieurs cauſes. Ce qui tient à l'idéal eſt plus parfait que ce qui tient à la matiere. L'idéal peut communiquer de ſa perfection à la matiere, & la matiere peut la recevoir. Si un Artiſte veut produire quelque choſe de beau, il doit chercher à s'élever par degrés au-deſſus de la matiere; ne rien faire ſans cauſe; ne rien ſouffrir d'inanimé, d'inutile, car cela dégrade tout. Son génie doit chercher à donner par ſon choix la perfection à la matiere. Le génie eſt l'eſprit du Peintre. L'eſprit doit commander à la matiere. Son plus grand ſoin doit être d'exprimer les idées des choſes, & de n'avoir dans tout ſon ouvrage qu'un ſeul objet principal, afin qu'il n'y ait qu'une ſeule cauſe de perfection; & cette cauſe doit ſe répandre juſque ſur la moindre partie de la matiere. Il doit choiſir ce que la Nature offre de plus parfait, pour rendre ſes idées ſenſibles aux ſpectateurs. Comme la perfection ſe trouve par gradation dans la Nature, l'Artiſte doit de même donner à chaque choſe une expreſſion différente, qui toutes cependant concourent à l'expreſſion principale. Par ce moyen le ſpectateur reconnoîtra l'idée de chaque choſe, & dans toutes enſemble l'idée ou la cauſe du tout; & il regardera comme parfait un ouvrage où la matiere de chaque choſe ſera formée ſuivant ſon objet. Alors il ſentira la Beauté de l'ouvrage, qui réſulte du concours de

toutes

toutes les parties, & qui émeut ſon ame. Car comme chaque partie qu'un tel ouvrage repréſente, a une cauſe & un eſprit, l'enſemble en ſera de même plein d'eſprit, & par ce moyen aura atteint le plus haut degré de la perfection dont la matiere eſt ſuſceptible.

Comme l'Auteur de la Nature a doué chaque choſe d'une perfection qui rend à nos yeux la Nature ſi admirable & ſi digne de ſon Créateur; l'Artiſte doit de même par chaque trait & par chaque coup de pinceau imprimer à ſon ouvrage une trace de ſon génie, afin que ſon ouvrage puiſſe toujours être regardé comme la production d'un homme éclairé.

DU GOUT.

Origine de ce Mot dans l'Art.

TOUTES les productions de l'homme ſont imparfaites; & quand nous diſons qu'une choſe eſt parfaite, ce n'eſt que parce que nous n'en connoiſſons pas les défauts. Toutes les perfections de l'homme & des ouvrages de l'homme ne ſont qu'une ſimilitude de la véritable perfection. C'eſt pourquoi l'on ſe ſert du mot *Goût* dans la Peinture, pour ſignifier qu'un ouvrage peut avoir le Goût de la perfection, ſans être lui-même parfait. C'eſt dans ce ſens que dans la Peinture le Goût

reſſemble en quelque ſorte au goût phyſique ; c'eſt-à-dire, que de même que celui-ci agit ſur le palais & ſur la langue, l'autre agit ſur les yeux & ſur l'eſprit. Dans les deux goûts il y a pluſieurs degrés différens, compris ſous une ſeule dénomination générique. Car comme pluſieurs choſes ſont ameres, douces ou aigres, ſans que cette douceur ou cette amertume ſoient dans toutes au même degré ; il en eſt de même du Goût dans la Peinture pour le grand, le gracieux & l'expreſſif, & de ceux-ci dans leurs différens degrés.

Définition du Goût.

MAIS comme rien ne peut plaire à l'homme que ce qui l'émeut, aucune eſpece de mets ne peut lui faire plaiſir à moins qu'il n'ait un goût dominant; de même dans la Peinture chaque objet qui ſe préſente à l'œil, doit, pour lui plaire, cauſer une émotion dans les nerfs optiques.

C'eſt cette opération qu'on appelle le Goût, qu'on peut regarder comme une eſpece de Style ou de Maniere, & qui eſt différent dans chaque homme. Cependant il y a cette différence entre le Goût & la Maniere, que celle-ci peut être bonne ou mauvaiſe, & qu'on en juge ſuivant ſa perfection; tandis que le Goût peut être réveillé par une moindre perfection. Comme on appelle une

chose douce ou amere, quoiqu'elle ait peu de l'une ou de l'autre de ces qualités, de même une figure peut être de bon Goût sans être parfaite. On peut aussi se former un bon ou un mauvais Goût dans la Peinture, comme pour le palais; car l'œil s'accoûtume de la même maniere que la langue. Des boissons fortes, des mets de haut-goût usent le palais, au lieu que des mets doux & légers en conservent la finesse; & il en est de même en fait de Peinture : l'exagération & la profusion gâtent le Gout de l'art; mais le beau & le simple accoutument l'œil à des sensations délicates. Le Goût que quelques hommes ont pour ce qui est exagéré, vient de ce que leurs facultés intellectuelles & objectives sont grossieres; mais ceux qui aiment ce qui est trop froid, ont en général le sentiment trop délicat : ce qui se trouve aussi bien parmi les Artistes que parmi les Amateurs.

Usage & Regles du bon Goût.

Le meilleur Goût qui puisse naître de l'étude de la Nature, est le Goût moyen, car il plaît à tous les hommes en général. Le Goût est ce qui détermine le choix du Peintre; & par le choix qu'il fait, on reconnoît son Goût, qu'on appelle bon ou mauvais. Le bon & le meilleur sont ceux

qui ſont également éloignés de tous les défauts ; & le mauvais ſe trouve dans tous les extremes.

Les ouvrages de l'art qu'on appelle en général de bon Goût, ſont ceux où les objets principaux ſont bien exprimés, ou ceux qui ſont exécutés d'une maniere facile, de ſorte que le travail s'y trouve caché ; ces deux eſpeces plaiſent également, parce qu'ils nous donnent une haute idée de l'Artiſte qui les a faits. On croit qu'il n'a rien ignoré en faiſant le choix des objets principaux ; ou qu'il a ſçu beaucoup en travaillant ſes ouvrages avec tant de facilité.

Le grand Goût conſiſte à choiſir les grandes & les principales parties de l'homme & de toute la nature, & à rejetter ou à cacher celles qui ne ſont que ſubordonnées ou qui ne ſont pas tout-à-fait néceſſaires.

Le Goût moyen eſt celui où les grandes & les moindres parties ſont également indiquées ; de ſorte que le tout n'eſt que médiocre & preſque ſans Goût.

Le Goût meſquin s'occupe de toutes les petites parties ; ce qui rend l'ouvrage foible & froid.

On donne le nom de bon Goût à ce qui exprime ce que la Nature offre de plus beau. Il eſt au-deſſus du Goût moyen, & plus encore au-deſſus du mauvais Goût, qui ne prend dans la Nature que ce qu'elle a de mauvais & de commun. Il en eſt de même du gracieux, de l'expreſſif, ainſi que de tous les autres genres. Le Goût fait que le

Peintre s'occupe toujours d'un objet principal, & qu'il prend ou rejette, ce qui y a un rapport bon ou mauvais : voilà pourquoi, lorſque dans un tableau tout eſt deſſiné d'une même maniere on dit que l'Artiſte a tout-à-fait manqué de Goût; parce qu'il n'offre rien de pittoreſque & de diſtinct, & que par conſéquent l'ouvrage eſt ſans effet & ſans expreſſion. Le choix du Peintre décide du Style de l'ouvrage. C'eſt ce qu'il faut appliquer au choix des couleurs, au clair-obſcur, aux jets des draperies, & autres parties de la Peinture. Lorſqu'on choiſit le plus beau & le plus grand, on produit des ouvrages du plus grand Goût. Le beau eſt ce qui rend toutes les qualités gracieuſes d'une choſe, & le mauvais ce qui en montre les parties déſagréables. Il faut donc étudier chaque choſe pour voir ce qu'on deſireroit y trouver, afin de choiſir enſuite les parties qui répondent le mieux à cette volonté : ce ſeront des beautés. Qu'on examine d'un autre côté ce qui eſt mauvais, & ce qu'on voudroit qui ne le fut point, c'eſt ce qu'il faut rejetter, car cela eſt déſagréable.

C'eſt en étudiant ainſi les qualités des choſes qu'on trouvera l'expreſſion; car aucune choſe n'eſt expreſſive que par ſes qualités. Le bon eſt en général ce qui eſt utile & ce qui flatte nos ſens ; & le mauvais eſt dans chaque choſe la partie qui bleſſe nos yeux & qui leur cauſe une ſenſation déſagréable. Notre eſprit eſt choqué de tout ce

qui n'eſt pas un avec ſa cauſe & avec ſa deſtination; comme lorſqu'une choſe eſt contraire à ſa deſtination, ou quand nous ne pouvons pas trouver dans une choſe la cauſe de ſon exiſtence, ou que nous ne ſavons pas enfin pourquoi elle a telle ou telle forme. Tout ce qui affecte trop fortement les nerfs optiques offenſe la vue : ce qui fait que quelques couleurs, ou des jours & des ombres trop tranchans fatiguent l'ame. Les hachures de même que les couleurs trop tranchantes nous ſont déſagréables, par la raiſon qu'elles font paſſer trop ſubitement nos yeux d'une ſenſation à une autre, & cauſent par-là une tenſion violente des nerfs qui bleſſe nos yeux. Voilà pourquoi l'harmonie nous eſt ſi agréable, parce qu'elle tient un milieu entre les extrêmes. Comme l'art de la Peinture eſt très-difficile, il n'y a point encore eu d'Artiſte dont le Goût ait été également parfait dans toutes les parties : s'il a bien choiſi dans l'une, il a fort mal réuſſi dans une autre, & dans quelques-unes même il n'a mis aucun choix. C'eſt par où l'on diſtingue le Goût des plus grands maîtres même, comme nous le verrons dans la ſuite.

Influence du bon Goût ſur l'Imitation.

L'IMITATION eſt la premiere partie de la Peinture & la plus néceſſaire, mais non pas la

plus belle. Ce qui eſt le plus utile n'eſt pas toujours ce qui flatte le plus la vue. Le beſoin prouve l'indigence, de même que la grace eſt le ſigne de l'abondance. Or, comme la Peinture eſt, en général, plus un objet de luxe que de beſoin, & qu'on regarde une choſe comme bonne ou mauvaiſe d'après ſa premiere cauſe, on doit préférer en Peinture l'agréable à l'utile. Voilà pourquoi ce qui approche de l'idéal eſt regardé comme plus parfait que ce qui ſe borne à une imitation purement individuelle. Mais comme l'art eſt formé de ces deux parties, le plus grand maître eſt celui qui les poſſéde toutes deux. Voici la maniere dont elles tiennent l'une à l'autre, & peuvent être réunies: l'idéal, qui eſt le premier produit du Goût, eſt comme l'ame, & l'imitation peut être comparée au corps. Cette ame ou cette cauſe doit choiſir dans le ſpectacle entier de la Nature les parties qui ſont les plus belles, ſuivant le concept que l'eſprit s'en forme, & ne doit pas produire des choſes nouvelles & non-poſſibles, ſans quoi l'art ſeroit dégradé; car il perdroit également ſon corps, & ſes beautés deviendroient inintelligibles pour le ſpectateur. Je dis donc que par l'idéal j'entends le choix, c'eſt-à-dire, l'art de bien choiſir dans la Nature, & non l'invention de choſes nouvelles. Si un tableau eſt compoſé des plus belles parties qu'offre la Nature, mais de ſorte néanmoins que chaque partie paroiſſe naturelle & vraie, le bon

Goût ſe trouvera dans tout l'ouvrage, ſans qu'on ait négligé la partie de l'imitation.



La Maniere eſt contraire au bon Goût.

NOUS devons faire ici une autre obſervation, ſavoir, qu'il y a une grande différence entre le Goût du Peintre & ce qu'on appelle communément Maniere. Le Goût conſiſte dans le choix, mais la Maniere eſt une eſpece de fiction, & il y en a de deux ſortes: l'une qui conſiſte à omettre pluſieurs parties, & l'autre à inventer des choſes nouvelles; comme, par exemple, ceux qui en cherchant le grand Goût ont omis tant de parties qu'ils ont dénaturé l'eſſentiel de la choſe même. D'autres ont voulu corriger & embellir les objets, en faiſant les grandes parties beaucoup plus grandes, & les petites beaucoup plus petites; & de cette maniere ont paſſé les bornes de la Nature, tant dans les formes, que dans les jours & les ombres & les autres parties de l'art. Mais le Goût, qui peut ſe trouver dans la perfection même, conſiſte à choiſir dans la Nature le meilleur & le plus utile, & à rejetter le ſuperflu, en ne conſervant que l'eſſentiel de chaque choſe. De cette maniere tout ce qu'on fera ſera vrai, comme je l'ai dit plus haut, en parlant du bon Goût; puiſqu'on

n'aura fait que rendre la nature plus belle, ſans la changer.



Hiſtoire du Goût.

COMME rien n'eſt donc parfait dans l'homme, & que Dieu ne lui a laiſſé que la faculté de choiſir; que par conſéquent tout le mérite de ſes actions conſiſte dans le choix, on doit regarder comme le plus grand Artiſte celui qui poſſéde la connoiſſance la plus parfaite de la valeur de chaque choſe; connoiſſance qui lui fait diſtinguer ce qui eſt parfait de ce qui n'eſt que médiocre, & qui lui fait commencer par la partie la plus eſſentielle, pour y fixer tout ſon eſprit & pour chercher à l'exécuter comme la plus digne de ſon attention. C'eſt en cela que conſiſte la différence entre tous les Artiſtes, depuis le temps des anciens Grecs juſqu'à nos jours. Les plus grands Maîtres ont connu ce que la Nature offre de meilleur, & s'y ſont entiérement appliqués; ceux d'un ordre moyen ne ſe ſont de même attachés qu'aux choſes médiocres, & ont penſé que c'étoit en elles que conſiſtoit la perfection de l'art. Les petits génies n'ont été frappés que par les petites choſes, qu'ils ont regardé comme objets principaux. Enfin, la folie des hommes les a conduits du petit à l'inutile, de

l'inutile au mauvais, du mauvais au fantaſtique ou au chimérique. Ce ſont les Grecs qui parmi les Anciens ont eu le plus grand Goût. (Je ne parle point ici des premiers Inventeurs de l'art, mais de ceux qui ont porté l'art au plus haut degré de la perfection & du bon Goût.) Ceux-ci ſavoient que les arts avoient été faits pour l'homme; que l'homme cherche à rapporter tout à lui-même; que par conſéquent la figure de l'homme étoit l'objet le plus digne de ſervir de modele à l'art. Ils s'appliquerent donc principalement à cette partie de la Nature. Comme l'homme eſt lui-même un objet plus noble que ſes vêtemens, ils le répréſenterent preſque toujours nud, excepté la femme, que la décence exige de vêtir. Ils reconnurent que l'homme eſt le chef-d'œuvre de la Nature, à cauſe de la convenance de ſa deſtination; convenance qui provient de la nobleſſe de ſa figure & de la belle proportion de ſes membres. C'eſt pourquoi ils obſerverent ſur-tout les regles de la proportion. Ils s'apperçurent enfin auſſi que la force de l'homme réſulte de deux mouvemens principaux; ſavoir, celui de replier ſes membres vers ſon corps, leur centre commun de gravité, & celui de les écarter de nouveau de ce centre; ce qui les engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la premiere idée de la ſignification & de l'expreſſion. Leurs mœurs & leurs uſages leur furent en cela d'un grand ſecours: en

voyant les lutteurs dans l'arêne, ils furent naturellement conduits à y penser; & en y réfléchissant, ils reconnurent la cause de ce qu'ils voyoient. Enfin, ils s'éleverent par l'imagination jusqu'à la Divinité, & chercherent dans l'homme les parties qui s'accordoient le mieux avec l'idée qu'ils s'étoient formée de leurs Dieux; & c'est cette route qui les conduisit à faire un choix. Ils chercherent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foiblesse de l'humanité; ils formerent leurs Dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus parfaite qu'ils connussent; mais non pas d'après la nature & les besoins de l'homme. Ce fut ainsi qu'ils parvinrent à la Beauté; ensuite ils découvrirent le moyen proportionnel entre la Divinité & la nature de l'homme; & en réunissant ces deux parties, ils imaginerent la figure des héros. L'art atteignit alors à son plus haut degré de perfection; car par ces deux natures différentes, des Dieux & de l'homme, ils trouverent aussi l'expression réelle du bon & du mauvais dans les formes. Les réflexions & les combinaisons dont nous venons de parler leur firent connoître les accessoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Ils n'estimerent cependant chacune de ces parties que suivant sa valeur, aussi long-temps que l'art fut cultivé par des grands génies; mais lorsqu'il fut exercé par des ames étroites & communes, & que ce ne furent plus les Philosophes, mais

les Riches & les Rois qui en furent les juges, ils introduisirent peu-à-peu dans l'art les petites parties dont j'ai parlé plus haut; jusqu'à ce que de leur temps on composa des chimeres bizares, dont l'existence est impossible : ce qui produisit le genre *grotesque*. Depuis ce temps l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais abandonné au hasard ! Quand il se trouvoit un homme puissant dont le Goût étoit bon, quelques Artistes cherchoient à imiter les beautés des Anciens; cependant la beauté dans les ouvrages n'étoit plus le produit du génie, mais des yeux. C'est de cette maniere qu'ils imiterent les Anciens, sans connoître les causes qui les avoient déterminé. La différence qui en résulte dans les ouvrages, c'est que les choses que l'imitation seule produit, sont toujours très-ingrates en elles-mêmes; car tandis qu'une partie paroît faite par un grand homme, l'autre semble être l'ouvrage d'un ignorant. Le Peintre doit donc chercher non-seulement à imiter les ouvrages d'un autre Artiste, mais encore les causes mémes qui l'ont fait agir. Lorsqu'il y a eu de suite plusieurs hommes puissans qui avoient le Goût bon, ainsi que cela est arrivé sous le regne de quelques Empereurs Romains; on a vu quelquefois une espece de crépuscule éclairer les arts, mais qui a bientôt disparu. C'est ainsi que l'art & le Goût se sont élevés & sont tombés successivement plusieurs fois; & qu'ils ont enfin entiere-

ment diſparu, quand les Artiſtes, par ignorance, ont commencé à travailler par ſimple routine, comme ſi l'art eut été un métier. Alors la Peinture fut généralement mépriſée, & ce mépris l'empêcha de s'élever plus haut; juſqu'à ce qu'enfin elle tomba dans l'oubli, parce qu'étant le ſigne de l'abondance & du génie, elle ne trouva pas, comme pluſieurs autres arts une reſſource dans les beſoins de l'homme. Cela eut principalement lieu dans le temps où la guerre déſoloit le globe, & que les hommes ne cherchoient qu'à s'opprimer les uns les autres. Dans ce temps malheureux, qu'on peut regarder comme le ſommeil du monde, qui ne s'eſt paſſé qu'en rêves funeſtes, l'art fut entiérement négligé, ainſi que tout ce qui eſt louable. Lorſque l'ordre fut rétabli dans le monde, les arts parurent ſortir du néant. Au commencement le peu de Grecs opprimés, échappés au glaive, qui n'avoient conſervé quelque connoiſſance de la Peinture que par l'uſage des tableaux dans les égliſes Catholiques, emmenerent cet art en Italie; mais il étoit ſi imparfait qu'à peine pouvoit-on y reconnoître la ſeule intention; & leur état d'opprobre ne leur permit pas de perfectionner l'art. Mais lorſque les Italiens qui dans ce temps-là étoient opulens & heureux, prirent du goût pour la Peinture, cet art commença peu-à-peu à ſortir des ténebres par les efforts de quelques Artiſtes, & principalement par les talens

de Giotto. Cependant comme le choix n'eſt que le réſultat de la connoiſſance ou de la comparaiſon des choſes, ceux qui précéderent Raphaël, le Titien & le Corrége, ne s'attacherent qu'à la ſimple imitation. Ainſi il n'y eut alors aucun Goût: un tableau reſſembloit, pour ainſi dire, à un cahos. Les premiers voulurent imiter la Nature ſans y réuſſir; les autres parvinrent à imiter la Nature, & voulurent eſſayer de faire un choix, mais cela leur fut de même impoſſible. Enfin, du temps des trois grandes lumieres de la Peinture, Raphaël, le Corrége & le Titien, cet art fut élevé par ceux-ci juſqu'au choix, ainſi que la Sculpture l'a été par Michel-Ange; & c'eſt par le choix que le Goût devint le partage de l'art. Or, comme cet art eſt une imitation de toute la Nature, il eſt trop vaſte pour l'eſprit de l'homme, & reſtera toujours imparfait entre ſes mains. La premiere différence qu'il y eut entre les Peintres fut donc que l'un omettoit une partie, celui-ci une autre, & que le choix du troiſieme étoit toujours mauvais: mais lorſque ces trois grands Maîtres parurent, ils firent un choix de certaines parties de la Nature, qu'ils chercherent à rendre. Chacun de ces célébres Artiſtes prit une partie différente, & crut que l'art conſiſtoit principalement dans cette partie. Raphaël s'attacha à l'expreſſion, qu'il trouva dans la compoſition & dans le deſſin; le Corrége préféra le gracieux, qu'il découvrit dans de certaines formes, mais

ſur-tout dans le clair-obſcur ; le goût du Titien lui fit préférer l'apparence de la vérité qu'il dût principalement à l'emploi des couleurs. Ainſi le plus grand de ces trois Maîtres fut celui qui poſſéda la partie la plus eſſentielle : or, comme ſans contredit l'expreſſion eſt la ſeule partie de la Peinture qui ſoit utile, on ne peut diſputer le premier rang à Raphaël. Après quoi ſuit la grace ; ainſi le Corrége eſt le ſecond ; mais la vérité eſt plutôt de néceſſité que d'ornement, parconſéquent le Titien doit être regardé comme le troiſieme. Tous les trois ſont néanmoins des grands Maîtres, parce que chacun a poſſédé une partie eſſentielle de l'art ; & tous les autres Peintres qui ſont venus après eux n'ont eu que des parcelles de ce qu'ils ont poſſédé en entier ; c'eſt pourquoi le Goût de tous ces Artiſtes doit être regardé comme inférieur à celui de ces trois grands Maîtres. Mais comme l'idéal eſt la partie la plus ſublime de l'art, les anciens Grecs ont été encore plus grands que tous les Modernes, parce que le choix de leur Goût renfermoit toute la perfection à laquelle l'homme peut atteindre. Si l'on veut ſavoir par qu'elle route ils ſont parvenus à cette perfection, je crois que l'on doit en attribuer la cauſe à ce qu'ils ne ſe ſont pas permis (pour me ſervir d'une comparaiſon) de cultiver un trop vaſte champ, & que par ce moyen ils ont pu avec le même dégré d'intelligence des Modernes, fouil-

ler plus avant & approcher d'avantage du centre de la perfection. Une autre caufe de ce que cela a pu fubfifter chez eux, & ne peut avoir lieu chez nous, c'eft celle dont j'ai déja parlé; favoir, que chez eux c'étoient les fages, & que chez nous ce font fouvent les ignorans & les fous qui jugent des ouvrages. Un homme d'efprit n'examine & ne juge les productions de l'homme qu'avec les yeux de l'homme; au lieu que l'ignorant ne fait que blâmer, & fe fait un plaifir de nuire. Comme les Anciens cherchoient donc plus que nous la perfection, ils ne choifirent qu'une feule partie, en commençant par le plus néceffaire; & préférerent de porter cette partie à la perfection, plutôt que d'entreprendre beaucoup & de ne rien faire de parfait. Tandis qu'au contraire nous préférons de plaire aux ignorans, & méprifons les fuffrages des gens inftruits, qui femblent ftériles pour nous; & qu'une baffe condefcendance pour les amateurs, vaut mieux aujourd'hui que le génie & la vraie connoiffance de l'art. Nous fommes redevables de la Beauté de l'art aux peuples qui préféroient le génie aux richeffes, chez qui le Philofophe étoit le premier citoyen, & qui mettoient l'Artifte au rang des Philofophes. C'eft dans des telles contrées & parmi des hommes de cette trempe, que les arts parviennent au plus haut degré de la perfection. Mais comme on ne trouve plus de ces contrées heureufes & de ces fages peuples, il eft difficile de rendre aujourd'hui

aux

aux arts leur ancienne ſplendeur. Si cependant l'Artiſte veut, malgré ce défaut général, chercher encore à parvenir au bon Goût dans la Peinture, je lui indiquerai la route qu'il doit ſuivre, & hors de laquelle il lui eſt, pour ainſi dire, impoſſible d'y atteindre.



Maniere de conduire l'Artiſte moderne au bon Goût.

IL y a deux routes différentes pour parvenir au bon Goût, ſi l'on y marche conduit par le jugement; mais l'une eſt plus pénible que l'autre. La plus difficile eſt celle qui conſiſte à faire un choix dans la Nature même de ce qui eſt le plus utile & le plus beau; la ſeconde, qui eſt plus aiſée, ſe borne à étudier les ouvrages où ce choix a déja été fait.

C'eſt par la premiere route que les Anciens ont atteint à la perfection, c'eſt-à-dire, à la Beauté & au bon Goût; la plupart des Modernes qui ont ſuivi les trois grands Maîtres que nous avons nommés, y ſont parvenus par la ſeconde route. Mais ces trois Maîtres eux-mêmes l'ont trouveé, partie en ſuivant la premiere, & partie par une route moyenne, c'eſt-à-dire, par l'étude de la Nature & par l'imitation. Il eſt plus difficile de parvenir au

bon Goût par la Nature que par l'imitation, parce que la premiere route demande une eſpece d'eſprit philoſophique, pour bien juger de ce qui dans la Nature eſt bon, ou meilleur, ou plus parfait; tandis que cela eſt plus facile en imitant les ouvrages de l'art ; car l'on parvient plus aiſément à connoître les productions de l'homme que ceux de la Nature. Il ne faut cependant pas abuſer de cette méthode, mais étudier les chefs-d'œuvre des grands Maîtres avec le même ſoin qu'on a étudié ceux de la Nature; ſans quoi l'on ne pénétrera point au-delà de l'écorce, & l'on ne pourra diſcerner les cauſes de la Beauté. Mais comme l'homme en naiſſant eſt très-foible, & qu'on doit lui préſenter une nourriture analogue à ſes forces, juſqu'à ce que devenu robuſte, il puiſſe enfin ſe nourrir d'alimens plus ſolides ; le Maître en doit uſer de même en enſeignant l'art à ſes Diſciples, dont l'eſprit n'eſt pas encore formé. Il ne commencera donc pas par leur préſenter les parties les plus difficiles & les plus ſublimes de l'art ; cela les rendroient ſtupides ou vains ; car le Diſciple croit tout ſavoir, lorſqu'il a retenu les leçons de ſon Maître. L'Eleve doit d'abord ſe nourrir du lait le plus pur de l'art, c'eſt-à-dire, qu'il doit étudier les ouvrages les plus parfaits des grands Maîtres ; c'eſt ce qui m'engage à tracer la marche qu'il doit tenir. Le jeune Artiſte commencera par ne prendre que les meilleurs modeles, en rejettant

tout ce qui eſt mauvais, qu'il ſe gardera bien d'étudier, & plus encore de copier. Il ne tâchera d'abord qu'à imiter ce qui eſt beau, ſans chercher la cauſe de la Beauté; par ce moyen il obtiendra la juſteſſe de l'œil, qui eſt une des principales parties de l'art. Lorſqu'il ſera parvenu à cette juſteſſe, il commencera à réfléchir avec attention ſur les ouvrages des plus grands Maîtres, & à chercher les cauſes qui les ont déterminé; ce qu'il pourra faire de cette maniere. Qu'il examine, par exemple, les tableaux de Raphaël, du Titien & du Corrége, & qu'il médite ſur ce qu'il trouvera de beau dans chaque ouvrage. Si dans toutes les productions du même Maître il remarque quelques parties bien penſées & bien exécutées, il eſt certain que ces parties ſont celles dont l'Artiſte s'eſt principalement occupé, & qui ont fixé ſon choix. Mais ſi dans quelques ouvrages il découvre des parties qui ne ſe trouvent pas dans d'autres, c'eſt un ſigne que ce n'eſt pas dans ces parties que le Maître a le plus excellé, qu'elles n'ont pas été ſon choix & ſon but principal; que par conſéquent elles ne ſont pas non plus la cauſe de la Beauté & du Goût qui regnent dans ſes productions. La Peinture a deux parties dans leſquelles peut conſiſter la Beauté, ſavoir, la forme & les couleurs. A la forme appartiennent auſſi les lumieres & les ombres. Par la forme on exprime la cauſe des

mouvemens, & par les couleurs les qualités. J'appelle cause des mouvemens toutes les passions de l'homme, & je nomme qualités, tout ce qui est connu sous les noms de tendre, de dur, de sec, d'humide, &c. Je dis, par exemple, que Raphaël a possédé l'expression au suprême degré, & que c'est-là la cause de sa Beauté: on la trouve dans tous ses ouvrages, dans ses plus médiocres comme dans ses plus beaux. Quoiqu'il ait fait dans ses bons ouvrages un heureux emploi des lumieres & des ombres, ces beautés n'y sont cependant pas le fruit de la réflexion, mais d'une simple imitation de la Nature: la partie de l'expression est donc celle qu'il faut étudier chez Raphaël. La perfection de l'expression consiste à représenter la colere, la joie, la tristesse & les autres passions, de maniere qu'elles ne peuvent pas en exprimer une autre; & cela avec la force & au degré qu'il convient à la situation actuelle des personnages; afin qu'on puisse reconnoître l'histoire par les attitudes, & qu'il ne faille pas chercher à trouver par l'histoire l'expression qui convient aux personnages. Si l'on médite sur les ouvrages du Corrége on y trouvera plus de grace que dans ceux de tous les autres Maîtres. Le Peintre doit donc savoir qu'elle est la partie de l'art qui produit le plus de grace. C'est par l'organe de la vue que la Peinture nous plaît; or, les yeux aiment la tranquillité. Il n'y

a point de partie dans la Peinture plus propre à procurer cette tranquillité aux yeux & à les flatter d'avantage, que celle des jours & des ombres & de l'harmonie ; & c'étoit-là la partie du Corrége. Qu'on étudie tous ses ouvrages & on y trouvera cette partie exactement observée. En cherchant la tranquillité des yeux, il trouva la grandeur des formes, parce que les petites masses fatiguent plus la vue que les grandes ; & c'est en quoi consiste la cause de la Beauté de ses ouvrages. C'est ainsi que le Titien chercha le vrai ; mais par une route différente que Raphaël. Raphaël a représenté l'homme en entier ; mais il s'est principalement attaché à exprimer l'ame, & les causes de l'homme & de ses actions. Le Titien chercha la vérité dans les parties individuelles de l'homme, & des autres objets, c'est pourquoi il tâcha d'exprimer la qualité & la nature de chaque chose, par ses couleurs ; comme il y est en effet parvenu. Dans ses ouvrages chaque chose a la couleur qui lui est propre ; sa chair paroît être composée de sang, de graisse, d'humeur vitale, de muscles & de veines, &c. & c'est par ce moyen qu'il a produit la plus grande vérité. Voilà donc la partie qu'il faut chercher chez lui, & qu'on trouvera tant dans ses chefs-d'œuvre que dans ses ouvrages médiocres même. C'étoient-là les causes de l'effet & des beautés de ces trois grands Maîtres ; & c'est de cette maniere

qu'il faut chercher & étudier dans tous les ouvrages des Artiſtes la cauſe de leur Beauté. J'ai indiqué la route qu'il faut ſuivre pour cet examen, quand j'ai dit : qu'on doit obſerver qu'elle eſt la partie qu'un Artiſte a toujours préféré, & qui ſe retrouve dans tous ſes ouvrages. Par ce moyen on parviendra à la connoiſſance de ſes cauſes qui ſont produites par ſon caractere naturel. Je vais expliquer de quelle maniere le caractere influa ſur le Goût particulier de ces fameux Artiſtes. C'étoient des hommes inſtruits, & qui avoient, comme je l'ai dit plus haut, un eſprit philoſophique. Ils virent qu'un ſeul homme n'eſt pas parfait dans toutes ſes parties ; c'eſt pourquoi ils choiſirent dans chaque objet en particulier la partie la plus parfaite, & par laquelle ils pouvoient faire la plus grande impreſſion & ſur eux-mêmes & ſur les autres. Tous trois avoient donc le même but, qui étoit de plaire & d'émouvoir. Cependant on ne peut pas émouvoir par des objets matériels, à moins qu'on n'y faſſe ſentir la cauſe qui les fait agir ; & il faut que l'Artiſte ait été lui-même ému par cet objet dans la Nature. Voilà ce qu'ont fait ces grands Maîtres qui n'ont rendu que ce qu'ils ont ſenti eux-mêmes. C'eſt à leur caractere naturel qu'il faut attribuer le choix que chacun d'eux a fait d'une partie différente. Raphaël a ſans doute été doué d'un caractere modéré, & d'un eſprit élevé, qui lui ont toujours inſpiré des idées

grandes, & qui lui ont fait préférer la partie de l'expreſſion. Le Corrége avoit un eſprit doux & délicat, ce qui lui fît rejetter tout ce qui étoit trop expreſſif & trop angulaire, pour choiſir le gracieux & le ſuave. Le Titien doit avoir eu moins d'eſprit que les deux autres; & comme tout homme préfére ce qui eſt le plus analogue à ſon caractere, il a ſans doute été plus frappé de la partie individuelle ou objective de l'art que de la partie idéale. Raphaël doit donc être regardée comme le plus grand de ces trois fameux Artiſtes.

J'ai dit plus haut que le Goût vient de ce qu'après avoir fait choix de telle ou telle partie, on rejette ou néglige toutes les parties qui n'ont pas les qualités eſſentielles; car le Goût dans l'art reſſemble encore en ceci à celui du palais. Comme on donne le nom de doux, d'aigre, d'amer, à ce qui n'a pas d'autre goût qu'un de ceux-là ſeul, ou qui y domine du moins le plus; de même on dit dans l'art qu'une choſe eſt d'un Goût gracieux, expreſſif ou vrai, lorſque ces parties ne ſont pas confondues enſemble, quand une ſeule y regne principalement, & qu'on a rejetté de l'ouvrage tout ce qui n'y a pas un rapport direct & eſſentiel. C'eſt de cette maniere que Raphaël, en compoſant ſes ouvrages, a d'abord commencé par l'expreſſion, de maniere qu'il n'a pas fait agir une ſeule partie du corps ſans néceſſité, & ſans que cette action ne ſignifiât quelque choſe; il n'a même donné aucun coup

de peinçeau ni tracé un ſeul trait tant de ſes figures, que de chaque partie de ſes figures, ſans quelque cauſe qui concourut à l'expreſſion principale. Depuis la formation entiere des figures juſqu'a leur moindre mouvement, tout ſert dans ſes ouvrages à la cauſe principale. Et comme il a rejetté tout ce qui n'étoit pas expreſſif, il a rendu ſes ouvrages pleins d'expreſſion & de Goût. Ce qui fait que les tableaux de Raphaël ne plaiſent cependant pas généralement à tout le monde, c'eſt que ſes beautés ſont des beautés pour l'eſprit & non pour les yeux; que par conſéquent elles ne peuvent plaire aux yeux qu'après qu'elles ont touché l'ame, & c'eſt alors ſeulement qu'on peut les apprécier. Or, comme beaucoup de monde n'a qu'une foible perception intellectuelle, il eſt quelquefois impoſſible d'appercevoir les beautés de ce Peintre. Comme Raphaël avoit choiſi l'expreſſion pour partie principale, il a donné à chaque tableau une expreſſion différente, autant que le ſujet le comportoit; & comme il a employé cette expreſſion dans toutes les parties de la Peinture, ainſi que je le ferai voir plus bas, il s'eſt formé de l'expreſſion un Goût qui lui étoit propre & particulier. C'eſt de la même maniere, c'eſt-à-dire en rejettant tout ce qui ne concouroit pas à ſon but principal, que le Corrége eſt parvenu à poſſéder le Goût du gracieux, & le Titien celui du vrai. Pour ne laiſſer à mes

Lecteurs aucune obſcurité ſur cette matiere, je vais entrer dans des détails plus particuliers ſur le Goût de chacun de ces trois Artiſtes, & tâcherai de les éclaircir par toutes les parties de la Peinture, en indiquant la maniere dont j'ai trouvé la cauſe de leurs ouvrages en général & de chaque partie en particulier. Je commencerai par le *Deſſin*; après quoi je parlerai *du Clair-obſcur*, enſuite du *Coloris* & enfin de la *Compoſition*, de la *Draperie* & de *l'Harmonie*, pour appuyer ce que j'ai déjà dit du Goût de chacun de ces grands Maîtres en particulier.



Réflexions ſur le Deſſin de Raphaël, du Corrége & du Titien, & des cauſes qui les ont déterminé dans leur choix.

RAPHAEL ne fut pas toujours ſemblable à lui-même; il commença par bégayer dans l'art avant de pouvoir bien exprimer ſa penſée. Il eut cependant le bonheur de naître dans l'enfance & dans la vraie innocence de l'art. Il commença donc par imiter la ſimple vérité; ce qui lui donna une grande juſteſſe de l'œil, qui dans la ſuite lui ſervit de pierre fondamentale pour élever le magnifique édifice de ſon art. Juſqu'alors il avoit ignoré qu'il y eut un choix; mais quand il vit

à Florence les ouvrages de Léonard de Vinci & les cartons de Michel-Ange, ſon génie prit l'eſſor, & ſon eſprit élevé ne ſe borna plus à la ſimple imitation. Les ouvrages de ces deux Maîtres avoient déja une eſpece de choix & une certaine grandioſité; cependant comme ils n'étoient pas encore aſſez beaux par eux-mêmes, ils ne pouvoient ſervir à indiquer à Raphaël la route qu'il devoit prendre pour trouver le choix; parce qu'une choſe pour ſe communiquer à d'autres, doit non-ſeulement être bonne mais parfaite. Il reſta donc quelque temps dans une eſpece d'obſcurité, & n'avança qu'à pas incertains & chancelans. Mais lorſqu'il vit à Rome les ouvrages des Anciens, ſon eſprit trouva pour la premiere fois des modeles analogues à ſon caractere & propres à échauffer ſon génie. Comme il avoit déja acquis la juſteſſe de l'œil qui lui ſervoit de principe fondamental; il ne lui fut pas difficile d'imiter l'Antique comme il avoit imité juſqu'alors la Nature. Cependant il n'abandonna pas l'étude de la Nature, mais apprit dans les ouvrages des Anciens à faire un choix dans la Nature. Il remarqua qu'ils ne l'avoient pas ſuivi dans tous ſes petits détails, & qu'ils n'y avoient pris que ce qu'elle offre de plus beau & de plus néceſſaire, en rejettant tout ce qui eſt ſuperflu & inutile. C'eſt ainſi qu'il s'apperçut qu'une des principales cauſes de la Beauté des ouvrages anciens conſiſte dans

la régularité des proportions ; il commença donc par corriger cette partie de l'art. Il vit que dans la charpente du corps de l'homme les os & le jeu libre de leurs articulations ſont les cauſes de la grace de ſes mouvements, & que les Anciens avoient porté la plus grande attention à cette partie. C'eſt de cette maniere qu'il chercha à connoître les cauſes de la Beauté des Anciens, & ne ſe contenta pas, ainſi que l'ont fait après lui pluſieurs grands Maîtres, de la ſeule imitation objective. Je ne doute pas que ſi Raphaël eut eu à repréſenter des figures purement idéales, il ne ſe fut encore approché d'avantage de la perfection des Anciens. Mais comme les mœurs de ſon ſiécle différoient beaucoup des mœurs des anciens Grecs, & que les idées élevées s'étoient changées en idées baſſes & communes ; il n'y trouva rien d'analogue à l'élévation de ſon génie. Il ſe contenta donc de l'expreſſion, qu'il trouva en partie dans les ouvrages des Anciens, mais plus encore par l'étude de la Nature. Des premiers il prit les formes principales ; mais il choiſit encore plus ſouvent dans la Nature ce qui en approchoit d'avantage & l'imita ; après quoi ſon génie le porta à rechercher la cauſe de chaque forme. Il reconnut par là que certains traits du viſage ſervent à certaines expreſſions, & déſignent, en général, une certaine eſpece de caractère ; & qu'à une certaine eſpece de viſage doivent ſe rapporter

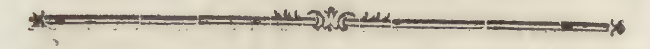
auſſi en général les formes des autres parties du corps, tels que les pieds, les mains, &c. qu'il réunit enſemble avec beaucoup de diſcernement; & donna par ce moyen une grande régularité au mouvement de ſes figures. Quand il paſſa enſuite à l'uſage du deſſin, il penſa de nouveau aux choſes eſſentielles; c'eſt-à-dire, premiérement à la proportion, enſuite aux formes principales, puis aux os & aux articulations, aux principaux muſcles & nerfs, enfin aux muſcles du ſecond ordre, aux veines & aux rides même quand ils étoient néceſſaires. On s'apperçoit cependant que dans tous ſes ouvrages les parties principales ſont toujours celles dont il s'eſt le plus occupé & celles qui ſont les plus apparentes; & quand dans le deſſin de Raphaël quelque partie eſt moins bien prononcée, c'eſt qu'elle eſt la moindre de toutes. Ses plus médiocres ouvrages même nous fourniſſent des preuves de ſon génie; car lorſqu'il n'a fait qu'indiquer un ſujet par quelques traits, ce ſont toujours les principaux, & ce qui y manque eſt peu de choſe en comparaiſon de ce qu'on y trouve: le néceſſaire n'y manque jamais, & l'inutile y eſt toujours omis. Son deſſin même eſt expreſſif, ſa chair eſt convexe, ſes muſcles ſont bien placés, ſes os ſont angulaires; ainſi chaque choſe eſt plus ou moins prononcée, ſelon que le ſujet le demande, & tout eſt vrai chez lui. Je crois en avoir aſſez dit du deſſin de Raphaël pour ceux qui veulent ſe

donner la peine de réfléchir; passons maintenant au dessin du Corrége.

Le Corrége vint onze ans après Raphaël & l'art se trouvoit encore alors dans son enfance. Il commença de même par imiter la Nature; mais comme il fut plus touché du gracieux que de la perfection, il trouva la grace par la régularité, & purgea son dessin de toutes les parties tranchantes & angulaires. En s'avançant dans la carriere, & lorsque par l'étude des jours & des ombres, il se fut apperçu que les grandes masses contribuent à rendre un ouvrage gracieux, il rejetta toutes les petites parties, aggrandit les formes, chercha à éviter les lignes droites & les angles aigus, & imprima par là une certaine grandeur à son dessin, qui cependant n'est pas toujours d'accord avec la vérité. Ses contours sont variés & ondoyans, mais son dessin est, en général, peu correct, quoique large & élégant. Il faut donc que le Peintre ne rejette pas tout-à-fait cette maniere, mais qu'il cherche à tirer quelque miel de ces fleurs; c'est-à-dire, qu'il doit prendre les beautés du Corrége quand elles sont d'accord avec la Nature, & lorsque le sujet le permet. Comme le Corrége a souvent dessiné de belles choses, il est parvenu à la Beauté par l'imitation.

Le Titien qui est venu dans le même temps, n'a fait qu'imiter la Nature dans ce qui regarde la partie du dessin. Quand il l'a trouvé belle il

l'a copiée de même; car tous les Peintres de ce temps possédoient une parfaite justesse de l'œil; & si tous avoient fait un choix avec autant d'esprit que Raphaël, leur dessin auroit été aussi beau que le sien. Nous pouvons maintenant quitter cette matiere, pour parler de la maniere dont ces trois Artistes ont fait usage du clair-obscur.



Réflexions sur le Clair-obscur de Raphaël, du Corrége & du Titien.

RAPHAEL ne connut d'abord le clair-obscur que par imitation, en copiant la Nature; mais comme l'imitation sans choix ne peut rien produire de beau, cette partie de ses ouvrages étoit aussi sans beauté. Il ne s'apperçut qu'il y a une grandeur dans les jours & les ombres que lorsqu'il vit à Florence les ouvrages des Peintres qui s'y trouvoient alors. Il apprit de Bartholoméo de San Marco, & par les ouvrages de Massaccio, que sur une partie élevée il ne doit pas y avoir de plis fortement marqués, ni aucune ombre qui semble la couper. Il ne continua plus dès-lors à imiter sans choix la Nature, mais chercha la partie qu'on appelle masse, & ménagea les grands clairs pour les parties les plus avancées, tant dans les figures nues que dans les drapées; ce qui répandit

ſur ſes ouvrages une telle netteté, qu'on peut diſtinguer de fort loin toutes ſes figures; partie fort eſſentielle dans la Peinture. Lorſqu'il fut arrivé à Rome, & qu'il y eut vu les Antiques, il ſe fortifia de plus en plus dans ce Goût; & ce fut en les imitant qu'il parvint à donner de la rondeur à chaque partie; mais il n'a pas été au-delà. On ne peut nier qu'il a fait ſouvent des maſſes; mais comme il a toujours eu pour objet principal l'expreſſion & la vérité, il s'eſt contenté de la partie du clair-obſcur qui vient de l'imitation, & n'a pas cherché celle qui eſt idéale. Il avoit coûtume de faire tomber les plus grandes lumieres & les plus fortes ombres ſur les figures les plus avancées, comme ſi toutes les draperies & tous les objets euſſent été d'une même couleur. Il porta la lumiere de chaque couleur de ſes figures du premier plan juſqu'au blanc, & toutes les ombres juſqu'au noir. Cette maniere lui vint de ce qu'il deſſinoit le ſujet entier de ſon tableau d'après de petits modeles, & de ce qu'il en faiſoit rarement des eſquiſſes coloriées. De cette maniere il s'accoûtuma à placer le clair-obſcur ſur ſes figures, comme ſi elles euſſent été ombrées d'après des ſtatues; c'eſt-à-dire, que plus elles ſe trouvoient placées ſur le devant du tableau, plus il renforçoit les lumieres & les ombres, en les dégradant à meſure qu'elles fuyoient. Voilà ce que les plus grands Maîtres dans cette partie de la Peinture n'ont pas fait, & c'eſt en

quoi il ne faut pas toujours imiter Raphaël, mais plutôt le Corrége. Celui-ci ne fit auſſi d'abord que calquer ſes ouvrages ſur la Nature ; mais comme il avoit le goût très-délicat, il ne put ſouffrir la maniere dure de ſes Maîtres. Il commença d'abord par rejetter toutes les petites parties, & à fondre toutes ſes couleurs ; mais par les formes trop étroites de la ſimple Nature, il ſe vit contraint de placer les jours & les ombres ſi proche les uns des autres, que par ce contraſte trop ſubit, ſes yeux s'en trouverent encore bleſſés, & ſon Goût délicat le porta à pénétrer plus avant dans la Nature. Il trouva que tout ce qui eſt grand eſt agréable à la vue, parce qu'elle y trouve de la tranquillité & un mouvement doux. Il commença donc par aggrandir toutes ſes formes principales, & vit qu'une lumiere trop grande le forçoit à rendre trop de choſes en voulant imiter la Nature ; cela lui fit découvrir le moyen d'employer moins de lumieres que ſes Maîtres. Il plaça ſes objets de maniere qu'il ne s'en trouvoit qu'une très-petite partie d'éclairée ; de ſorte que la moitié de ſes figures ſe trouvoit dans le jour, l'autre moitié reſtoit dans l'ombre. Mais comme, en général, l'homme n'aime pas l'obſcurité, il ſentit que les reflets contribuent beaucoup à rendre un ouvrage gracieux ; c'eſt par ce moyen qu'il parvint à rompre les ombres ; de ſorte qu'avec peu de lumieres & beaucoup de reflets il obtint de grandes maſſes, & peu

de peties parties, & parvint à bien détacher les objets ſans avoir rien de trop dur; ce qui rendit ſes ouvrages gracieux. Comme il reconnut qu'on peut donner de la beauté à tous les objets & à toutes les couleurs par une plus grande ou une moindre impreſſion des jours ou des ombres; ce ne fut jamais ſans la plus grande néceſſité qu'il négligea d'éclairer les objets, pas même dans les parties ombrées. De cette maniere il donna à ſes ouvrages autant d'expreſſion que Raphaël, en les rendant beaucoup plus gracieux; & plus ils ſont éloignés de la vue, plus ils ont d'expreſſion & de force. Mais avant d'avoir porté ſon Goût à cette perfection, les bords de ſes parties éclairées furent un peu tranchans, ainſi que cela ſe trouve dans la Nature même, lorſque la lumiere eſt forte & qu'elle tombe de côté; à la fin cependant il porta ſon art au point de rendre les jours & les ombres très-moëlleux & très-agréables. Il ne répandit pas, comme Raphaël, la lumiere ſur tout le tableau, mais plaça les jours & les ombres où il crut qu'ils feroient le meilleur effet. Si le jour éclairoit naturellement l'endroit où il vouloit le placer, il l'imitoit tel qu'il le voyoit, ſinon il plaçoit dans cet endroit un corps éclairé ou obſcur, de la chair, une draperie, ou tout autre objet qui pouvoit ſervir au degré de lumiere qu'il avoit choiſi; & c'eſt par ce moyen qu'il parvint à la Beauté idéale des jours & des ombres.

A cette partie du clair-obſcur il joignit une eſpece d'harmonie; c'eſt-à-dire, qu'il diſtribua ſon clair-obſcur de façon que la plus grande lumiere & la plus forte ombre ne ſe préſentoient que ſur une ſeule partie de ſes tableaux. Son Goût délicat lui apprit que la trop forte oppoſition des lumieres & des ombres cauſe une grande dureté; C'eſt pourquoi il ne plaça pas, comme pluſieurs autres Artiſtes[1], qui ont cherché la Beauté dans la partie du clair-obſcur, le noir à côté du blanc; mais il paſſa toujours par gradation d'une couleur à l'autre, en mettant le gris obſcur à côté du noir, & le gris clair à côté du blanc. De ſorte que ſes ouvrages conſerverent toujours une grande douceur. Il chercha auſſi à faire de grandes maſſes de jour & d'ombre. S'il avoit à placer une partie très-éclairée ou fortement ombrée, il n'en plaçoit pas immédiatement une autre à côté, mais laiſſoit entre deux un grand eſpace de demi-teinte, par laquelle il ramenoit l'œil d'une grande tenſion au repos. Par cet équilibre des couleurs, l'œil du ſpectateur éprouve continuellement des ſenſations différentes, & ne ſe laſſe point à contempler un ouvrage où il trouve toujours des beautés nouvelles: c'eſt pourquoi je regarde le Corrége comme le plus grand Maître dans cette partie. La partie du clair-obſcur eſt plus néceſſaire qu'on ne le croit généralement; les connoiſſeurs & les ignorans en ſont également frappés, & s'apperçoivent bien ſi elle

eſt obſervé ou non dans un tableau; mais il n'y a que les gens inſtruits qui puiſſent juger du deſſin. Lorſque le clair-obſcur ſe trouve ménagé dans un ouvrage avec autant d'eſprit que dans ceux du Corrége; c'eſt-à-dire, que lorſque cette partie influe ſur les autres parties de l'art; elle ſeule ſuffit alors pour le rendre précieux. Je conſeille donc aux Peintres de bien étudier le clair-obſcur du Corrége & de chercher à l'imiter.

Le Titien, qui de même a eu pour principe d'imiter la Nature, n'a pas mis beaucoup de choix dans ſon clair-obſcur; & ce qu'on trouve quelquefois de beau chez lui, n'eſt pas l'effet de ſon étude dans cette partie; mais comme il chercha à imiter la Nature dans ſes couleurs, il s'apperçut qu'il ne pouvoit y parvenir, ſans bien obſerver le degré de lumiere. De cette maniere il trouva qu'un ciel pour paroître naturel doit être clair, parce que la propriété de l'air eſt d'être diaphane; que la terre n'eſt pas ſi claire que l'air, & que la chair l'eſt davantage que la terre. Ces réflexions lui firent quelquefois obtenir une eſpece de Beauté dans le clair-obſcur; mais il ne la dût, ainſi que je l'ai déja dit, qu'à la propriété des couleurs. Comme il a pouſſé l'imitation de la Nature au plus haut degré, on ne peut pas le regarder comme abſolument ignorant dans la partie du clair-obſcur; je prétends ſeulement qu'elle n'a pas été la cauſe de ſa Beauté, & que la connoiſſance des couleurs locales

a été ſa principale partie. Son clair-obſcur eſt ſouvent fort dur, parce qu'il cherchoit les contraſtes; & quelquefois il a été trop leché: ce qui prouve qu'il ne s'eſt pas eſſentiellement occupé de cette partie, & qu'il ne la poſſédée qu'autant qu'il étoit néceſſaire pour exprimer les qualités des objets.

Réflexions ſur le Coloris de Raphaël, du Corrége & du Titien.

PUISQUE j'ai commencé juſqu'à préſent par Raphaël, je le placerai encore ici le premier, quoiqu'il ne ſoit que le dernier des trois grands Maîtres dans la partie du coloris. Raphaël, ſuivant l'uſage de ſon temps, apprit d'abord à peindre avec des couleurs en détrempe. Comme il eſt très-difficile de bien colorier de cette maniere, ſon Goût dans cette partie fut auſſi mauvais que celui de ſes Maîtres. Enſuite il peignit à freſque, genre qui ne permet guere de ſe ſervir de la Nature & où il faut beaucoup travailler d'imagination; ce qui fut cauſe qu'il ſe forma un certain ſtyle qui s'écartoit un peu de la délicateſſe de la Nature. Chez Fra Bartoloméo à Florence, ſon pinçeau devînt plus vigoureux, ſes couleurs plus animées, ſa touche moins lechée; ſes ouvrages à freſque acquirent ſur-tout un grand degré de perfection;

mais il resta néanmoins, en comparaison des deux autres grands Maîtres, toujours épais & matte dans ses couleurs; je ne m'arrêterai donc pas plus long-temps à lui. Il suffira de dire que le coloris n'est pas la partie dans laquelle il faut l'imiter, mais pour laquelle il faut choisir le Titien.

Le Corrége commença d'abord par peindre à l'huile. Comme le style gracieux lui étoit propre, il donna tout de suite un ton moëlleux à ses tableaux. L'étude du clair-obscur, lui ayant appris que si les couleurs ne sont pas moëlleuses & diaphanes, elles ne peuvent pas représenter une ombre naturelle. Il chercha donc des couleurs transparentes & une maniere de glacer qui fit paroître les parties ombrées véritablement obscures. Ce qui fait que les couleurs mattes qui ne sont pas moëlleuses ne peuvent pas représenter une ombre réelle, c'est que le rayon de lumiere réfléchit sur leur superficie, & que par conséquent elle ne représente pas une partie obscure, mais au contraire éclairée; tandis que les couleurs moëlleuses laissent passer les rayons de lumiere, & que par ce moyen leur superficie reste réellement obscure. Il vit aussi qu'il étoit d'autant plus nécessaire d'empâter fortement les lumieres, que les corps éclairés reçoivent encore un nouveau degré de clarté de la lumiere du jour. Il apprit par-là que toutes les ombres appartien-

nent aux ténébres, ainſi que tous les jours à la lumiere; que toutes les ténébres ſont noires; mais que la lumiere qui vient du Soleil, n'eſt pas tout-à-fait blanche, mais jaunâtre; & que les reflets de lumiere doivent tenir de la couleur des corps dont ils partent. Par ce moyen il parvint à la vraie connoiſſance de l'emploi des couleurs dans les trois parties des jours, des ombres & des reflets. C'eſt ſur-tout la couleur des ombres du Corrége qu'il faut admirer. Par un Goût trop décidé pour la diſtinction des jours & des ombres, il fit ſes jours trop purs & trop clairs, ce qui les rend un peu trop épais, & fait que ſa chair n'eſt pas aſſez diaphane. En cela le Corrége alla au-delà de la Nature, en marquant les jours & les ombres plus fortement qui ne le ſont en effet.

Le Titien, qui de même commença à peindre dans ce ſiécle d'imitation, ſe ſervit d'abord de couleurs à l'huile, & ſe borna à la qualité des choſes. Cependant comme il peignit auſſi bien ſes figures que ſes payſages d'après Nature, il obtint un coloris qui approche le plus de la Nature. L'habitude de peindre le portrait le forma davantage encore dans cette partie, par le ſoin qu'il dût prendre à mettre de l'harmònie dans tous les acceſſoires. Comme il s'apperçut que les objets qui ſont beaux dans la Nature font ſouvent un mauvais effet dans la Peinture; il chercha à parvenir

au choix dans l'imitation de la Nature; & il remarqua qu'il y a des objets dont les couleurs ſont très-belles, mais qui ſont degradées par les reflets, par la poroſité des corps, par les teintes de la lumiere, &c. Il vit que dans chaque objet il y a une infinité de demi-teintes, ce qui le conduiſit à la connoiſſance de l'harmonie. Enfin, il obſerva que dans la Nature chaque objet offre un accord particulier de tranſparence; d'opacité, de rudeſſe, de poli; & que tous ces objets différent dans le degré de leurs teintes & de leurs ombres. C'eſt dans cette diverſité qu'il chercha la perfection de ſon art. Dans la ſuite il prit dans chaque partie le plus pour le tout. C'eſt-à-dire, que dans une chair où il y avoit beaucoup de demi-teintes, il n'en formoit qu'une ſeule demi-teinte; & qu'il n'employoit preſqu'aucune demi-teinte dans celle où il y en avoit peu; à celle où le rouge dominoit il ne donnoit preſque point d'autre teinte, (cependant en imitant toujours la Nature) & ainſi des autres couleurs. Par ce moyen il parvint à poſſéder un coloris ſupérieurement beau. C'eſt donc dans cette partie qu'il a été le plus grand Maître & dans laquelle on doit l'imiter. Par l'étude des principales couleurs, il acquit la connoiſſance des principales maſſes, ainſi que Raphaël y étoit parvenu par le deſſin, & le Corrége par les jours & les ombres.

Réflexions ſur la Compoſition de Raphaël, du Titien & du Corrége.

IL n'eſt pas néceſſaire de faire mon apologie, de ce qu'en parlant de la compoſition, je commence par Raphaël, car c'étoit la partie de ce grand Maître. Raphaël touché de la vérité, la chercha en lui-même & la trouva toujours avec l'expreſſion. Il commença par la plus grande ſimplicité & fut d'abord froid mais correct, juſqu'à ce qu'il eut acquis, avec l'age, plus d'énergie & des paſſions plus fortes. Son eſprit, qui, comme je l'ai déja dit, étoit philoſophique, ne fut pas touché des petites choſes, mais ſeulement de celles qui ont quelqu'expreſſion. Il fut plus frappé de ce que la Nature humaine offre de bon que de ce qu'elle offre de mauvais. Il chercha dans l'homme ce qu'il y a de meilleur, mais il ne put pas, comme les anciens Grecs, s'élever au-deſſus de la Nature. L'eſprit des Grecs ſemble avoir plané entre le ciel & la terre; Raphaël ne marcha qu'avec majeſté ſur la terre. Il eut la premiere idée de l'expreſſion figurée en voyant les ouvrages de Maſſaccio & les cartons de Léonard de Vinci; & c'eſt d'après eux qu'il chercha à exprimer la Nature entiere, mais particu-

liérement les affections de l'ame & leurs effets ſur le corps. Le premier ſoin de Raphaël quand il vouloit compoſer un tableau, étoit de penſer à l'expreſſion; c'eſt-à-dire, quel devoit en être le ſujet, quelles paſſions devoient animer les perſonnages qu'il vouloit employer. Enſuite il calculoit le degré de ces paſſions & déterminoit les perſonnages auxquels il falloit les donner; quelles eſpeces de perſonnages il pouvoit employer & en quel nombre; à quelle diſtance il falloit les placer de l'objet principal pour concourir à l'expreſſion générale; & par ce moyen il concevoit l'étendue de ſon ouvrage. Si le champ qu'il devoit remplir étoit grand, il prévoyoit combien l'objet principal, ou l'expreſſion des principaux grouppes avoit de rapport avec les autres; ſi l'action ſe bornoit au moment actuel ou ſi elle devoit s'étendre au-delà; ſi elle avoit été précédée de quelqu'évenement antérieur, ou bien ſi elle devoit-être ſuivie de quelqu'autre; ſi c'étoit un évenement tranquille ordinaire, ou bien tumultueux extraordinaire; un évement joyeux extraordinaire; d'une tranquillité lugubre, ou d'une triſteſſe tumultueuſe. Après avoir réflechi ſur tous ces détails, Raphaël choiſiſſoit ce qui étoit le plus néceſſaire, pour diſpoſer ſon objet principal, auquel il donnoit la plus grande vérité. Enſuite il faiſoit ſuivre ſes autres idées, ſuivant leur importance; en plaçant toujours les plus néceſſaires devant celles qui l'étoient moins. De cette maniere,

ſes ouvrages, ſans manquer aucune partie eſſentielle, n'en avoient aucune d'inutile ; & le meilleur s'y trouvoit toujours. Tandis que chez les autres Artiſtes le principal manque ſouvent, parce qu'ils ont cherché la Beauté dans les choſes inutiles. Lorſqu'il paſſoit à chaque figure en particulier, il ne cherchoit pas d'abord, comme les autres Peintres, l'attitude la plus pittoreſque, qu'il pouvoit lui donner, ſans prendre garde ſi ces figures convenoient au ſujet. Mais il réfléchiſſoit ſur ce qui devoit ſe paſſer dans l'ame de l'homme qui ſe trouveroit dans la circonſtance actuelle que le ſujet repréſentoit. Enſuite, Raphaël ſongeoit à l'effet que telle ou telle paſſion doit faire ſur l'homme, & qu'elle partie du corps il doit mouvoir pour l'exprimer. C'eſt à cette partie qu'il donnoit alors le plus d'action, en laiſſant oiſives celles qui n'y étoient pas néceſſaires : c'eſt pourquoi l'on trouve dans les tableaux de ce Maître, de ces figures tranquilles & droites, qui ſont auſſi belles que celles dont le mouvement eſt très-marqué dans une autre partie du tableau : parce que cette attitude ſimple & tranquille ſert à exprimer la ſituation intérieure de l'ame ; & que les autres qui ſont en action repréſentent des mouvemens extérieurs. Ainſi on trouve l'eſprit de Raphaël dans chaque ouvrage, dans chaque grouppe, dans chaque figure, dans chaque membre, dans chaque articulation, & juſque dans les cheveux

& dans les draperies, comme je le remarquerai ailleurs. Il exprimoit les mouvemens intérieurs de l'ame. S'il fait parler quelqu'une de ses figures, on s'apperçoit si elle parle avec tranquillité & réflexion, ou bien avec véhémence; & l'on distingue par les traits de chaque figure, si la passion qui l'agite ne fait que commencer, si elle est à son plus haut période, ou bien si elle finit. On pourroit faire un livre entier, à ne parler que de l'expression que Raphaël a su donner à ses figures; mais je crois en avoir assez dit pour ceux qui veulent se donner la peine de penser, & je ne me suis que trop étendu pour ceux qui ne veulent pas étudier, qui d'ailleurs ne me comprendroient pas. Je n'écris point pour ceux que la paresse domine. Au reste qu'on ne prétende pas qu'il est impossible de connoître Raphaël à moins que d'être à Rome. Je puis assurer, que ceux qui sont en état de réfléchir, trouveront toutes les remarques que je viens de faire dans les gravures que Marc Antoine, Agostini Vénitien, & d'autres nous ont données des ouvrages de ce grand Maître : quoique la partie de l'expression y soit nécessairement affoiblie. Je dis donc que Raphaël est parvenu à l'expression par les moyens que nous venons d'indiquer ; c'est-à-dire , en rejettant tout ce qui n'étoit pas expressif ; ou que lorsqu'il en a fait usage ; il a sçu rendre ces parties aussi nécessaires au bon Goût que le pain & l'eau le sont à un repas magnifique.

Le Corrége, formé par les Graces, ne pouvoit souffrir aucune expression trop forte. L'expression de la douleur ressemble chez lui à un enfant qui pleure en riant, & le terrible à la colere d'une jeune fille amoureuse. Son ame nâgeoit toujours dans des sensations agréables, & prêt à les multiplier, le gracieux seul l'affecta dans tout ce qu'il avoit à représenter; il sembloit redouter toute expression trop forte. Il fut le premier qui inventa des tableaux pour une autre cause que pour le vrai seul; & il n'y eut pas avant lui d'Artiste qui eût pour objet principal de donner de la grace à l'ensemble d'un tableau. Les contours trop maigres & trop reserrés de ses prédécesseurs ne pouvoient suffire à son esprit céleste. En aggrandissant les masses des jours & des ombres, tel qu'un fleuve qui franchit ses limites, il entraîne ses spectateurs dans la vaste mer du gracieux; & en a conduit beaucoup par le chant de ses Sirenes dans le pays de l'erreur. Il ne s'en tint pas là; son Goût naturel le porta à éviter tous les angles trop aigus ou trop obtus. On diroit d'abord qu'il a eu le dessein de faire quelque chose de gracieux; mais ses productions ne sont que le fruit du sentiment & non pas de la réflexion. Il cherchoit plus à placer ses figures de maniere à pouvoir faire usage de grandes masses de clair-obscur, qu'à leur donner de l'expression: si ce n'est une ex-

preſſion agréable qu'il ne dût qu'au ſentiment ſeul. On peut dire donc que le Goût délicat & gracieux lui étoit naturel, car il a évité avec ſoin tout ce qui ne l'étoit pas. Le Corrége doit parconſéquent nous ſervir de guide pour le ſtyle gracieux; mais il faut l'éviter lorſque l'expreſſion eſt néceſſaire; & je préviens les Artiſtes de ne point chercher à l'imiter ſi leur caractere n'eſt point parfaitement analogue à celui de ce grand Maître. Lorſqu'un Artiſte ſent qu'il peut adopter la maniere de faire de celui qu'il veut imiter; il pourra auſſi penſer & exécuter de même que lui : ſinon il vaut mieux qu'il travaille d'après ce qu'il ſent par lui-même.

Le Titien eut, en genéral, peu d'énergie, & dût plus aux regles de l'art qu'à ſon génie : c'eſt pourquoi il n'eſt pas à imiter dans cette partie de l'art. S'il a quelquefois peint une belle figure, il eſt à croire que ce fut plutôt par un effet du hazard que par Goût; parce qu'à côté de cette figure il ſe trouve toujours quelque choſe de fort mauvais.

Réflexions ſur la Draperie de Raphaël, du Corrége & du Titien.

En parlant de la draperie, je ne puis me paſſer de faire encore l'éloge de Raphaël. Ce grand Artiſte commença par imiter ſon Maître dans la maniere d'en faire le jet, qu'il perfectionna par

l'étude qu'il fit des ouvrages de Maſſaccio, mais plus encore par ceux de Bartholoméo de San Marco. Il quitta enfin entiérement le Goût de l'école de ſon Maître lorſqu'il eut vu les Antiques; & ſe ſervit alors des regles du bas relief, ce qui lui donna un grand Goût dans le jet des draperies. Il s'apperçut que les Anciens n'avoient par regardé la draperie comme une partie principale, mais ſeulement comme un acceſſoire, pour en couvrir les figures, & non pour les cacher; & qu'ils ne les avoient pas couverts avec de ſimples lambeaux de drap, mais de vêtemens néceſſaires : de ſorte qu'une robe n'étoit pas auſſi petite qu'un mouchoir, ni auſſi grande qu'une couverture de lit; mais convenable à la grandeur & à l'attitude de chaque figure. Il vit que les Anciens avoient placé les grands plis ſur les grandes parties du corps; qu'ils n'avoient pas haché ces grandes parties par de petites choſes; & que quand ils avoient été obligés de le faire par la nature des vêtemens, ils l'avoient fait en plis ſi petits, & leur avoient donné ſi peu d'élévation, qu'ils ne pouvoient ſignifier quelque partie principale. C'eſt auſſi pourquoi Raphaël fit ſes draperies larges, c'eſt-à-dire ſans plis inutiles, avec des échancrures à l'endroit des articulations, ſans cependant paroître couper la figure en deux. Il régloit la forme des plis ſur le nud que couvroit la draperie; & ſi la partie ou le muſcle étoit grands, il formoit auſſi

de grandes masses. Lorsque la partie se présentoit en raccourci, il la couvroit de la même quantité de plis, mais tous en raccourci. Dans son meilleur temps il chercha à ne faire sentir qu'un seul côté d'une partie du corps dans une draperie libre. Quelquefois néanmoins il a fait sentir toute la rondeur des parties sous des plis libres. Quand la draperie étoit volante, c'est-à-dire, lorsqu'elle ne couvroit rien, il s'est bien gardé de lui donner la grosseur ou la forme de quelque partie du corps; mais il la représentoit par de grands creux & de profonds plis, ou par une forme tout-à-fait éloignée d'une partie quelconque du corps. Il n'a pas cherché dans ses draperies à ne placer que des plis élégans, mais seulement ceux qui étoient nécessaires pour bien représenter la partie que la draperie devoit couvrir. Il a rendu ses formes aussi différentes que le sont les muscles du corps, sans cependant les faire jamais ni quarrées ni rondes; car la forme quarrée dans les plis est très-mauvaise, excepté quand elle se trouve coupée & forme deux triangles. C'est ainsi que Raphaël a fait aussi les plis des parties saillantes du corps plus grands que ceux des parties qui fuyent; & il n'a pas placé de longs plis sur une partie raccourcie, ni des triangles courts sur une partie longue. Les grands creux & les fortes échancrures n'étoient placés que sur les inflexions; & il ne mettoit pas à côté l'un de l'autre deux plis

d'une même grandeur, d'une même forme, d'une même élévation. Ses draperies volantes font d'une beauté admirable; on voit qu'elles ont toutes dans leur mouvement une cause générale, savoir l'air. Elles ne sont pas comme ses autres draperies, tirées & comme pressées par un poids; mais chaque plis est, par sa disposition naturelle, placée à côté d'un autre. Il a laissé quelquefois appercevoir les bords de ses draperies, & n'a pas habillé ses figures d'un simple sac. Tous les plis ont une cause, soit le poids spécifique de l'étoffe, ou l'arrondissement des parties du corps. On apperçoit souvent dans les figures de Raphaël l'attitude où elles étoient auparavant, car il a encore cherché à leur donner cette expression. On découvre par les plis de la draperie, si un bras ou une jambe s'est trouvé, avant l'action actuelle, replié ou alongé; si un membre replié s'est étendu, s'il s'étend encore actuellement, ou s'il est étendu & va se replier. Il a pris garde que lorsque les draperies de ses figures principales ne couvrent les membres qu'à demi, elles coupassent ces parties obliquement; qu'en général elles eussent des formes triangulaires, & que les plis semblables au tout, fussent aussi disposés en triangle. La cause de cette forme triangulaire des plis vient de ce que toute draperie cherche à se relâcher; comme cependant son propre poids la force à se replier sur elle-même, elle s'étend d'un autre côté: ce qui forme

forme les triangles. Lorſque j'ai dit que Raphaël, à l'exemple des Anciens, n'a regardé la draperie que comme un acceſſoire ; j'ai voulu faire entendre, que comme il reconnut que le corps que couvre la draperie & les mouvemens de ſes membres ſont les ſeules cauſes & le principe de la ſituation actuelle & du changement des plis dans les draperies ; il a étudié de nouveau ces cauſes, s'eſt conformé à leur nature, & a jugé digne de ſon art d'y employer le travail & le choix, qu'il a ſu cacher néanmoins & rendre inviſibles. En voilà aſſez pour les Artiſtes qui étudient ſes ouvrages & qui voudront les comparer avec ce que je viens d'en dire.

De même que Raphaël a tout rapporté au Goût de l'expreſſion, le Corrége a cherché à faire ſervir ſes draperies au genre gracieux. Il s'écarta bientôt de l'uſage de ſes prédéceſſeurs ; & comme il peignoit ſouvent d'après de petits modeles drapés de chiffons ou même de papier, il chercha plus les maſſes, & dans les maſſes il préféra le gracieux à la diſpoſition des plis : c'eſt pourquoi ſes draperies ſont larges & légeres ; mais les plis en ſont mal diſtribués. Lorſqu'il a quelquefois peint d'après Nature, il n'a pas été heureux dans le jet des plis, dont il a le plus ſouvent caché ou coupé ſes figures. Mais les couleurs de ſes draperies ſont preſque toujours moëlleuſes ou obſcures, pour rendre ſes carnations plus claires & pour leur donner plus d'éclat.

Le Titien a été ſupérieur dans la partie des draperies, ainſi que dans toutes les autres qui tiennent à l'imitation. Il les a peint belles & vraies, avec des couleurs franches & voyantes; ſur-tout les blanches qu'il a ſu rendre brillantes : le tout cependant ſans aucun Goût dans le choix des plis, comme la Nature le lui enſeignoit. Il ne faut donc pas l'imiter dans cette partie.

Réflexions ſur l'Harmonie de Raphaël, du Corrége & du Titien.

NOUS allons maintenant examiner les ouvrages de ces trois Maîtres dans la partie qui concerne l'harmonie. Si l'ordre que j'ai obſervé juſqu'à préſent ne me forçoit pas de commencer par Raphaël, je pourrois le paſſer ici ſous ſilence. Comme il n'a jamais ſongé au délicat & au gracieux, mais toujours à l'expreſſion, il n'a point réuſſi dans la partie de l'harmonie; & ſi l'on en trouve quelque choſe dans ſes ouvrages, c'eſt plutôt un effet de l'étude & de l'imitation, que le fruit de ſes talens dans cette partie.

Le Corrége y a excellé; comme il cherchoit le gracieux, il trouva bientôt l'harmonie, qui en eſt la ſource & qui elle-même naît d'un ſentiment fin & délicat. Comme le Corrége ne pouvoit rien

ſouffrir de ce qui offre de trop fortes oppoſitions, il devint grand dans l'harmonie, qui n'eſt que l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes, tant dans le deſſin, que dans le clair-obſcur & dans le Coloris. Le Corrége, comme nous l'avons déja remarqué à l'article du deſſin, évitoit toutes les formes angulaires & quarrées, & donnoit à ſes contours une ligne ondoyante; effet de ſon goût pour l'harmonie. Tout angle eſt formé par le concours de deux lignes droites ſans aucun centre. Cette forme ne pouvoit donc convenir au Corrége, qui ſépara les lignes droites par une ligne courbe, & rendit par ce moyen ſes contours harmonieux. Il plaça de même un eſpace entre chaque partie, tant des jours & des ombres que du coloris. Il remarqua auſſi mieux qu'aucun autre Peintre, qu'après une certaine tenſion les yeux ont beſoin de repos; c'eſt pourquoi quand il avoit placé une couleur belle & dominante, il avoit ſoin de la faire ſuivre d'une demi-teinte; & lorſqu'il vouloit de nouveau employer une partie brillante, il ne revenoit pas tout de ſuite au même degré de teinte d'où il étoit parti; mais conduiſoit l'œil du ſpectateur par une gradation inſenſible au même degré de tenſion; de ſorte que la vue étoit, pour ainſi dire, réveillée de la même maniere qu'une perſonne endormie eſt tirée du ſommeil par le ſon d'un inſtrument agréable; de façon que ce réveil reſſemble plutôt à une extaſe qu'à un repos inter-

rompu. Quand je dis que le Corrége a paſſé du fort au doux & du doux au moyen; c'eſt pour faire comprendre qu'on peut paſſer tout d'un coup, ſans peine, de l'attention au repos, mais non du repos à l'attention, ſans éprouver un ſentiment déſagréable. La raiſon pour laquelle je commence par le fort & non (comme on pourroit le dire) par le moyen, que je place le dernier; c'eſt parce que le Peintre doit s'attacher d'abord aux parties ſaillantes de ſes figures, pour penſer enſuite à celles qui le ſont moins; de méme qu'il s'occupera d'abord des figures principales, ſur la ligne de terre de ſon tableau, pour paſſer après, par gradation, à celles qui fuyent. Car les parties grandes, belles & expreſſives doivent toujours être employées ſur le premier plan du tableau, ou à l'endroit principal du ſujet. Je commence donc par le fort; & comme tout doit ſe rapporter au ſujet principal, le Peintre doit auſſi porter la plus forte lumiere ſur ſon objet principal, en affoibliſſant tous les acceſſoires. C'eſt ce que le Corrége a ſupérieurement bien obſervé dans le clair-obſcur; mais dans le deſſin il a fait un mauvais uſage de la partie gracieuſe & de l'harmonie. Cependant comme le deſſin n'eſt pas la partie dans laquelle l'harmonie eſt la plus néceſſaire, nous pouvons lui paſſer ce défaut, puiſqu'on lui doit tout ce qu'il y a de gracieux dans la Peinture: car avant le Corrége, il ne regnoit aucune har-

monie dans cet art. Il jouit de la gloire d'avoir été l'inventeur de cette partie qu'il a porté au plus haut degré de la perfection, & dans laquelle il n'a jamais été ſurpaſſé ni même égalé. Je me bornerois même à ne parler ici que de lui ſeul, ſi je n'avois pas promis d'examiner les ouvrages des trois grands Maîtres de l'art, pour ce qui regarde chacune de ces principales parties; il eſt donc temps de parler du Titien.

Le Titien n'avoit d'autre eſpece d'harmonie que celle qu'il acquit par l'imitation de la Nature. On ne peut donc le comparer au Corrége, qui avoit médité ſur cette partie : il s'eſt contenté de la convenance, & c'eſt par-là qu'il a paru poſſéder la partie de l'harmonie.

Qu'on ne tire cependant pas aucune conſéquence éronnée de ce jugement. Tout ce que les autres on dit, & tout ce que je viens d'avancer moi-même, doit être lu avec diſcernement. Quand je dis qu'un de ces grands Maîtres n'a pas poſſédé telle ou telle partie, je veux faire entendre ſeulement qu'il n'y étoit pas auſſi habile que dans les autres parties qu'il poſſédoit ſupérieurement. Il en eſt de même quand je ne fais point l'éloge des Beautés des autres Maîtres de l'art, ou lorſque je n'en parle pas du tout. Mon intention n'eſt point de déprimer leurs ouvrages; je me ſers ſeulement des expreſſions que je crois néceſſaires pour faire comprendre à mes

Lecteurs la différence qu'il y a même entre les plus grands génies; car rien ne ſort aſſez parfait des mains de l'homme pour qu'on ne puiſſe point trouver quelque choſe de plus parfait encore. Si je dis donc qu'en général tous les Peintres qui ont ſuivi ceux dont nous avons parlé, n'ont poſſédé que quelques parties de l'art; ce n'eſt point pour les mépriſer, mais ſeulement pour marquer la préférence que méritent les premiers. De même, lorſque je critique l'harmonie & le coloris de Raphaël, ce n'eſt pas à dire pour cela que chez lui ces parties ſoient abſolument mauvaiſes, mais ſeulement qu'elles ne ſont pas auſſi parfaites que chez le Corrége & le Titien. Car lorſqu'on le compare à Michel-Ange, à Jule Romain, & même au Carache, il ſe trouve fort ſupérieur dans ces mêmes parties. J'en dis autant du Corrége, qui ſans doute étoit ſupérieur au Titien pour les draperies, & à Rubens & à Jordan pour le deſſin. Le Titien eſt très-foible dans le clair-obſcur, quand on le compare au Corrége; mais il eſt ſupérieur dans cette partie à tous les autres Maîtres. Ces trois Artiſtes ſont donc les trois plus grands Maîtres de l'art, puiſqu'ils ont été habiles dans toutes les parties en général, & ſupérieurs dans quelques-unes en particulier. Ils ont différé dans leur Goût, parce qu'ils ont choiſi des moyens différens. Raphaël poſſédoit le Goût de l'expreſſion; le Corrége préféra le ſtyle gracieux; le

Titien aima le vrai. C'eſt à-dire que Raphaël prenoit dans la Nature ce qu'elle a d'expreſſif; le Corrége ce qu'elle offre de gracieux, & que le Titien ſe contenta de la vérité. Cependant comme ces trois Peintres ont cherché le vrai, quoique par des routes différentes, ils ſe ſont ſouvent rencontrés; car tout eſt dans la Nature: l'expreſſion s'y trouve auſſi bien que la grace. Ces trois grands Maîtres ont eu chacun leur Goût différent, parce qu'ils ne mêloient pas ces parties enſemble, comme fait la Nature; mais que chacun d'eux a fait choix de la ſienne dans le tout. Quand en imitant la Nature ils trouvoient quelquefois une partie dans laquelle un autre les ſurpaſſoit ſans qu'elle fut contraire à leur objet principal, ils rendoient cette partie très-belle, quoiqu'elle ne leur fut pas particuliere : voilà pourquoi Raphaël a ſouvent eu toute la grace du Corrége, & toute la vérité du Titien; que le Corrége eſt quelquefois auſſi beau que Raphaël dans le deſſin, & auſſi vrai que le Titien dans ſes couleurs; & que le Titien a quelquefois deſſiné preſqu'avec autant de force que Raphaël, & peint avec autant de flou & de grace que le Corrége. Cependant comme cela ne leur arrivoit que rarement, & que l'on ne trouve pas ſouvent de ces écarts heureux dans leurs ouvrages, j'ai penſé devoir diſtinguer leur Goût par les parties dans leſquelles ils ont principalement excellé.

Comparaiſon du Goût des Anciens avec celui des Modernes, & des Cauſes qui les y ont déterminé.

CONCLUSION.

COMME aujourd'hui chaque Peintre, pour ainſi dire, fait choix d'un genre différend, & qu'il y cherche la plus grande perfection poſſible, il faut croire que les Anciens en ont fait de même. Une ſeule cauſe les à cependant toujours guidés depuis la renaiſſance de l'art, ſavoir l'imitation de la Nature. Elle ſeule a été leur but, quoiqu'ils l'ayent cherché par des routes différentes. Les anciens Grecs, malgré les différences qu'on trouve dans leurs ouvrages, n'avoient cependant auſſi qu'un même but principal, mais il étoit beaucoup plus élevé que celui des Modernes. Comme leur génie les portoit au ſublime, ils prirent un terme moyen entre la perfection divine & celle de l'homme; c'eſt-à-dire la Beauté pour objet principal & l'expreſſion ſeule de la vérité. Voilà pourquoi tous leurs ouvrages ont cette parfaite Beauté qui n'eſt jamais cachée par aucune expreſſion trop forte. Je crois donc qu'il m'eſt permis de dire que le Goût des Anciens, étoit celui

de la Beauté & de la perfection; car quoique leurs ouvrages, comme productions de l'homme, ayent des défauts, on y trouve cependant le Goût de la perfection. De même que le vin ne conserve pas moins le goût de vin quoique mêlé avec de l'eau, leurs chefs-d'œuvre, malgré les bornes circonscrites de l'esprit humain, ne tendent pas moins à la perfection; ainsi je regarde leur Goût comme approchant le plus de la perfection. En général, on remarque dans les ouvrages des Anciens la même différence dans le degré de leur Beauté & de leur expression, que chez les Modernes; mais non pas dans celui de leur Goût. On peut distinguer en trois classes les monumens que les Anciens nous ont laissé de leur art; c'est-à-dire que dans toutes les Statues que nous en avons, il y a trois différens degrés de Beauté. Les moindres ont au moins toutes le Goût de la Beauté, mais seulement dans les parties essentielles, celles du second degré ont la Beauté dans les parties utiles; & dans celles du degré le plus parfait, on trouve la Beauté dans toutes les parties, depuis celles qui sont absolument nécessaires jusques à celles qui sont superflues. Ces figures sont par conséquent parfaites. Or, comme la Beauté en elle-même n'est que la perfection de chaque concept, & que nous donnons le nom de belles tant aux choses purement idéales, qu'aux individuelles quand ces choses sont parfaites; il faut de même considérer les ouvrages des Anciens

ſous ces points de vue ; c'eſt-à-dire, que leur Beauté ne ſe trouve pas toujours dans la même partie ; mais qu'elle conſiſte en ce que la partie dont ils ont fait choix, eſt rendue de la maniere la plus belle. Les Beautés du degré le plus parfait ſont le *Laocoon* & le *Torſe. L'Apollon du Belvedere* & le *Gladiateur de Borgheſe* ſont des Beautés du ſecond degré. Les Beautés du troiſieme degré ſont innombrables. Nous ne dirons rien des ouvrages médiocres. Les grands Maîtres de l'antiquité avoient des idées infiniment plus élevées que les Modernes ; & leur maniere de faire étoit beaucoup plus grande, par ce que leurs idées ſe formoient ſur la perfection, & que dans leur exécution ils n'imitoient pas, comme les Modernes, une partie de la Nature, mais la Nature entiere.

De même que les Modernes ſe ſont propoſés un ſeul but dans un ouvrage, les Anciens ont obſervé dans chaque partie ſéparée les différentes cauſes pour leſquelles la Nature l'a formée. Parmi les Modernes, le Corrége a choiſi le genre gracieux ; Raphaël celui de l'expreſſion. Comme le tendon d'un muſcle, par exemple, eſt d'une plus grande expreſſion que la chair, Raphaël donnoit auſſi plus d'expreſſion au tendon qu'à la chair ; tandis que le Corrége rendoit plus apparente la chair que le tendon. Les anciens Grecs exprimoient également l'un & l'autre, car ils

ſavoient que la chair & les muſcles ont chacun leur genre de Beauté différente. Les Modernes ont par conſéquent affoibli une partie pour rendre l'autre plus expreſſive & plus marquée ; c'eſt ce que les Grecs ne faiſoient pas. Ils changeoient ſeulement ces parties ſelon la ſignification qu'elles devoient avoir. Lorſque leur figure repréſentoit un homme, ils y mettoient tout ce que l'humanité comporte ; mais quand elle repréſentoit un Dieu, ils y omettoient tout ce qui tient à l'homme pour n'y laiſſer que ce qui appartient à la Nature divine. C'eſt de cette maniere qu'ils ſe conformerent en tout à l'expreſſion & à la vérité. Quand ils repréſentoient des hommes, ils ne cherchoient pas à omettre quelque partie, mais ſeulement à rendre les parties eſſentielles plus ſenſibles que celles qui ſont inutiles.

Je conclus donc par dire que le Peintre qui veut trouver le bon Goût, c'eſt-à-dire, le meilleur Goût, pourra l'acquérir en étudiant ces quatre modeles, ſavoir : dans les *Antiques*, le Goût du *Beau*, dans *Raphaël*, le Goût de l'*Expreſſion* ou de la *Penſée*, dans le *Corrége*, le Goût du *Gracieux* ; dans le *Titien* le Goût de la *Vérité* ou du *Coloris*. Il doit cependant ſe perfectionner dans ces différentes parties par une étude conſtante de la *Nature*. Tout ce que j'ai dit dans cet ouvrage n'a été que dans la vue d'être utile ; afin que les jeunes Artiſtes appriſſent à connoître la maniere

de juger de leur propre Goût. Car ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de penſer, c'eſt de ne point tomber dans l'erreur. Comme de tout temps on a cherché à imiter les grands Maîtres dont nous avons parlé, ſans que les plus habiles Artiſtes ayent pu les ſurpaſſer; on doit regarder comme une vérité de fait que ces trois hommes illuſtres ont ſuivi la meilleure route pour parvenir à la perfection. C'eſt auſſi pourquoi je me ſuis ſervi de leur exemple & que j'ai enſeigné le moyen de connoître leurs Beautés, & de les imiter. L'Artiſte qui voudra s'appliquer ſans relâche & réfléchir mûrement à ce que je viens de dire, pourra ſe complaire dans ſes propres ouvrages & parvenir au bon Goût.

FIN.

RÉGLES GÉNÉRALES

POUR JUGER

LES PEINTRES,

LEURS OUVRAGES;

ET LE DEGRÉ AUQUEL ILS SONT PARVENUS.



REGLES GÉNÉRALES POUR JUGER LES PEINTRES,

Leurs Ouvrages, & le degré auquel ils sont parvenus.

POUR bien apprécier le degré de mérite des personnes qui ont cultivé un Art ou une Science, il faut connoître à fond cet Art ou cette Science même. La Peinture a différentes parties, tant générales que particulieres, dont quelques-unes sont essentiellement nécessaires pour constituer un Peintre, & dont quelques autres rendent l'Artiste ou plus noble & plus précieux, ou plus commun & moins estimable. La partie qu'il est absolument essentielle qu'il posséde, c'est l'imitation de tous les objets qui peuvent se représenter & se concevoir sous un même moment. La seconde partie consiste dans l'idéal, par lequel on entend les choses dont il n'existe point de modele

dans la Nature, & où l'art du Peintre exprime les idées qu'il a conçues dans ſon eſprit & non celles qu'il s'eſt formées par le ſecours des yeux. Pour parvenir au premier degré, c'eſt-à-dire à l'imitation, il ſuffit d'avoir l'œil juſte pour ne pas ſe tromper dans la repréſentation des objets qu'on voit & qu'on veut copier ; mais pour atteindre au ſecond degré ou à l'idéal, il faut être doué d'un bon eſprit & d'une grande imagination. La partie de l'idéal n'a donc pu être portée dès le commencement de l'art au point où elle eſt parvenue dans la ſuite, parce que c'eſt la perfection de l'art, & qu'aucune choſe ne peut-être parfaite dans ſon origine.

Ce que je viens de dire doit s'appliquer juſqu'aux moindres parties de l'art. Par exemple, un Peintre qui ſe bornera à la ſimple imitation, fera bien une tête ou une main d'après une belle perſonne ; mais cette partie ſera rendue avec toutes les petites imperfections qui ſe rencontrent ordinairement dans la Nature. Il ne ſaura pas choiſir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approche d'une perfection idéale ; comme le fera le Peintre d'un ordre ſupérieur, qui prendra ſeulement ce qu'il y a de beau dans la Nature, en omettant tout ce qui eſt défectueux ou imparfait, & en rejettant même les belles parties qui peuvent ſe rencontrer dans la Nature, ſans être bien d'accord l'une avec l'autre ;

l'autre ; comme, par exemple, un corps charnu & robuſte avec des mains délicates & maigrelettes ; le ſein d'une femme belle & graſſe avec un cou maigre ou un corps élancé, &c ; car toutes ces parties peuvent-être fort belles priſes chacune ſéparément ; mais elles feront un mauvais effet ſi on les met enſemble dans les ouvrages de l'art ; quoiqu'elles ſe rencontrent ſouvent ainſi réunies dans la Nature. Je conclus donc, que le Peintre qui poſſéde la partie de l'imitation eſt un habile ouvrier; mais que pour atteindre à l'idéal, il doit-être ſavant & joindre à un eſprit philoſophique une profonde connoiſſance de la Nature. Auſſi ne peut-il parvenir à cette perfection ſans poſſéder auparavant le mérite de l'imitation: il eſt par conſéquent beaucoup plus eſtimable que celui qui n'a porté le talent qu'à ce degré. Pour atteindre à la perfection de l'art, il faut donc que le Peintre commence par en poſer le premier fondement, en accoûtumant ſon œil à une grande juſteſſe, pour ſavoir bien employer toutes les regles de l'art & imiter fidélement tous les objets qui ſe préſentent à la vue. Après quoi il doit chercher à ſaiſir le bon, pour le diſtinguer du mauvais, & pour choiſir le beau du bon, & le parfait du beau. Enſuite il tâchera de connoître les cauſes qui rendent une choſe plus belle qu'une autre, & pourquoi elle doit être comme elle eſt & non d'une autre maniere : ce qui ne s'acquiert que par un

bon eſprit, un raiſonnement juſte & des connoiſſances qui ſemblent ſortir des limites de l'art de Peindre; ou qui du moins ſont tout-à-fait bannies des atteliers de nos jours. Car l'on a oſé avilir cette noble profeſſion, comme ſi ce n'étoit qu'un vil métier ou qu'un art pûrement mécanique, en enſeignant qu'on deviendra Peintre à force de faire des tableaux. Mais j'exhorte les jeunes Artiſtes à bien conſidérer que la Peinture eſt un art libéral qui demande autant de génie que d'habileté, & que ce n'eſt que dans la réunion de ces deux parties que conſiſte ſa perfection.

La grande différence qu'on remarque entre les Peintres, même entre ceux qui ſont les plus habiles, ne vient que de ces deux cauſes, & de leur plus ou moins de perfection. Ceux qui ont plus de mécaniſme que d'idéal ſeront de ſerviles copiſtes de la Nature, comme le ſont les Peintres Hollandois. Ceux qui ſe contentent de l'idéal ne parviendront qu'à faire des ébauches ſans pouvoir les finir; car pour faire un tableau il faut ſavoir unir le mécaniſme à l'invention.

Pour donner un exemple de celui qui a poſſédé l'idéal, je pourrois citer le Pouſſin, & pour la vraie union de l'idéal & du mécaniſme, je propoſerois Raphaël: cependant la partie idéale l'emporte autant ſur la partie mécanique, que l'eſprit l'emporte ſur le corps.

Netſcher, Gérard Dow, Mieris, ont poſſédé

l'art de l'imitation à un très-haut degré. Raphaël n'a pas porté l'idéal aussi loin que le Poussin ; mais il est plus vrai en ce qu'il l'a mieux uni que le Poussin avec l'esprit d'imitation.

Il n'a pas possédé au même degré la partie de l'imitation que Gérard Dow, mais l'ayant unie à la grandeur de l'idéal, il l'a rendue plus noble & a surpassé par cette union les deux extrêmes du renouvellement de l'art, c'est-à-dire, l'idéal du Poussin & l'imitation de Gérard Dow. D'après ces principes vous pourrez juger tous les Peintres ; car lorsqu'il y en a deux qui ont atteint le même degré de perfection, l'un dans l'imitation & l'autre dans l'idéal, il faut préférer ce dernier pour les raisons que nous venons d'indiquer. Mais celui qui réunit également bien ces deux parties est le plus estimable, puisqu'il a atteint le vrai but de l'art ; & c'est ce qu'on peut appeller un grand Artiste. Remarquons néanmoins que l'idéal se répand sur tout, & qu'un faiseur de croquis qui n'auroit pas d'idéal ne seroit qu'un rêveur, sans être ni savant, ni estimable. Mais quand j'ai avancé que le Poussin a fait des ébauches, j'ai voulu dire qu'il a porté l'idéal jusques dans la forme d'une main & d'un pied, quoiqu'il n'ait pas fini ces parties, & qu'il ne les ait pas porté à la perfection de la Nature : c'est pourquoi il faut le regarder comme un des Peintres les plus estimables.

Le premier & le plus grand Maître depuis le renouvellement de la Peinture, c'eſt ſans doute Raphaël. Je le nomme le premier, parce qu'avant lui il n'y a eu perſonne qui ait poſſédé autant de parties de l'art, ni qui les ait portées à ce degré de perfection; & je dis qu'il eſt le plus grand Peintre, parce qu'il n'a jamais été ſurpaſſé. Je ferai voir dans la ſuite par quelle route il eſt parvenu à cette perfection & par quels moyens on pourroit parvenir à l'imiter & à atteindre au même degré que lui.

Réflexions générales ſur Raphaël & ſur ſon Goût.

RAPHAEL naquit à Urbin en 1483. Il étoit fils de Peintre, ce qui n'étoit pas un médiocre avantage; puiſqu'ordinairement ſi un homme eſt bon il ſera encore meilleur pour ſes enfans; & que s'il eſt méchant, il le ſera moins envers ſon fils qu'envers un étranger. Le pere de Raphaël n'épargna aucun ſoin pour ſon inſtruction. Lorſque Raphaël naquit, il n'y avoit dans la Peinture d'autres regles que l'imitation de la Nature. Celui qui poſſédoit le mieux cette partie, étoit regardé comme le plus grand Peintre. Comme cette imitation ne peut s'acquérir que par une grande atten-

tion & justesse de l'œil, Raphaël eut le bonheur de mettre le premier fondement à son art en se servant de ces maximes, qui sont les plus nécessaires pour toute espece de génie ; car un grand génie passe ordinairement les bornes de l'imitation, tandis qu'un esprit étroit ne la saisit que difficilement; mais le vrai talent ne tarde pas à y parvenir, parce que chaque partie de l'art en particulier lui est facile, sur-tout celle qui est la plus démonstrative. Jean Sanzio, pere de Raphaël, le mit chez le Pérugin pour acquérir la pratique, qu'il ne pouvoit apprendre chez lui, parce qu'il n'avoit pas des ouvrages aussi considérables que celui-ci. Raphaël ne resta pas long-temps sans égaler son Maître, dont le talent ne consistoit que dans la simple imitation de la Nature, ce qu'il avoit déja appris chez son pere. Il ne prit donc du Pérugin que l'habitude de peindre à fresque, à l'huile & en détrempe; talent qui ne lui fut pas mal aisé d'acquérir. S'étant rendu maître de la plus difficile partie de l'art, selon ce temps-là, il alla à Florence, où il vit des choses d'un plus grand goût. Il y étudia les ouvrages de Massaccio aux Carmes; ce qui lui fit quitter le goût des draperies du Pérugin, pour prendre des Anciens celui de placer les plis plus en long; en abandonnant les plis courts & rompus. Cependant quoique sa maniere fut déja devenue plus élégante, il ne put pas se défaire encore tout-à-

fait du ſtyle ſec & ſervile qu'il s'étoit formé.

A la mort de ſon pere, Raphaël ſe rendit à Urbin pour arranger ſes affaires de famille. Ayant alors entendu parler des cartons que Michel-Ange & Léonard de Vinci avoient faits pour être peints à la Maiſon de ville de Florence, il ſe rendit dans cette Ville. A la vue de ces ouvrages, & particuliérement de ceux de Michel-Ange, il fit comme les abeilles qui tirent le miel des fleurs les plus ameres; car on peut dire que Michel-Ange a ſervi de remede violent à Raphaël, qui par cette majeſtueuſe charge reconnut les défauts de ſon premier goût. Il réſolut alors d'abandonner tous les petits traits; & comme par la grande juſteſſe d'œil qu'il avoit acquiſe, il étoit devenu le maître de ſon crayon, & qu'il n'étoit pas expoſé au haſard de la main comme nous le ſommes dans ce ſiécle, où l'on eſtime plus une maniere hardie & une audacieuſe facilité, qu'une touche vraie & ſûre; il avoit le talent d'imiter tout ce qu'il vouloit. La connoiſſance qu'il fit dans ce temps-là de Fra-Bartoloméo de San-Marco lui fut très-avantageuſe. Il apprit de lui à peindre comme Michel-Ange deſſinoit; cependant il ne put ſe réſoudre à l'imiter exactement, à cauſe de la grande vérité qu'il a toujours préférée à toute autre choſe. Mais il prit aſſez de ſa maniere pour aggrandir ſon goût, pour peindre avec des couleurs plus animées, plus vigoureuſes, & pour

employer de plus grandes maſſes qu'il n'avoit fait juſqu'alors. Il quitta les petits pinceaux & prit la broſſe; bannit le gris de ſes teintes, & ne coupa plus par les plis de ſes draperies la forme du nud qu'elles couvroient. Il apprit à conſerver dans ſes draperies le même clair-obſcur que les figures devroient avoir ſi elles étoient nues, & & ne partagea plus les plis par des petits traits noirs. Enfin, ſon génie lui fit exécuter ce que Fra-Bartoloméo & Maſſaccio avoient ſoupçonné. Il retourna enſuite à Urbin où il fit des ouvrages qui prouvent clairement les grands progrès qu'il avoit faits. Il y peignit dans ſon nouveau ſtyle une Deſcente de croix pour une chapelle. Son oncle Bramante l'invita alors à venir à Rome, où on lui donna d'abord à peindre les nouveaux appartemens du Pape appellés *Torre Borgia.* Les écrivains diſent qu'il commença par les quatre pendentifs du plafond ou de la voute, leſquels tiennent encore beaucoup de la maniere de Fra-Bartoloméo. On abattit des murs les ouvrages des autres Peintres; parce qu'ils ne pouvoient ſoutenir la comparaiſon de ceux de Raphaël. Il peignit ſur l'un des pans l'hiſtoire ou l'idée d'une eſpece de Conſeil des Docteurs de l'Egliſe, ou pour mieux dire, l'image de la Théologie; au haut du tableau on voit la Ste Trinité au tour de laquelle ſont placés des Patriarches, d'autres Saints & des Anges. Ce tableau eſt ſur-

tout admirable pour les détails; mais il eſt facile de s'appercevoir que Raphaël fut épouvanté du vaſte champ qu'il avoit à parcourir; que l'attention qu'il fut obligé d'y porter le gêna, & que la grande envie de bien faire le fit tomber dans des défauts ou les grands eſprits ſe laiſſent ſouvent aller par le deſir de faire des choſes extraordinaires. Le goût du temps où il vécut & ſa jeuneſſe, (car il ne pouvoit alors avoir guere plus de vingt-quatre ans) lui firent reprendre la maniere du Pérugin de faire des rayons en relief dorés, avec des Anges & des Chérubins embrochés en file par ces rayons. Il eſt vrai qu'on pourroit excuſer Raphaël par des exemples de nos jours; car nous voyons que certains Amateurs ſont toujours prévenus en faveur du ſtyle des Artiſtes qui ont joui d'une grande réputation. Peut-être donc y avoit-il encore alors des partiſans du Pérugin, qui n'auroient pas trouvé un tableau bon s'il n'y eut pas eu de l'or. Je n'entreprendrai néanmoins pas de juſtifier Raphaël ſur ce goût; en me contentant d'examiner comment il eſt parvenu à ce haut degré de perfection auquel il porta ſon art. Dans le tableau dont nous venons de parler toutes les parties ſont exécutées avec un ſoin extrême. On voit qu'il a commencé du côté droit du tableau & qu'il a fini du côté gauche. On remarque dans l'angle du côté droit des parties qui ſont encore ſeches, mais

qui ont été peintes avec une grande vîteſſe. Tout a été exécuté peu-à-peu en couleurs empâtées, & n'a preſque point été retouché, dans le goût de Fra-Bartoloméo. Telle eſt entr'autres la figure du Bramante, qui montre quelque choſe dans un livre. On voit que toutes les parties ont été peintes d'après Nature, c'eſt-à-dire, ſur des deſſins faits d'après Nature; mais on reconnoît que plus il a avancé, plus il s'eſt aſſuré de ſon ſtyle. Du côté oppoſé on voit, au-deſſus de la porte, dans la figure qui eſt appuyée, ſon véritable & ſon plus beau goût; celle qui montre quelque choſe derriere elle eſt de la même beauté. Tout le haut du tableau eſt fini avec un grand ſoin & bien colorié; mais on s'apperçoit clairement que cette maniere ſoignée & la grande imitation de la Nature tenoient encore chez lui lieu du beau-idéal. Dans les figures de ſon dernier ſtyle il a vaincu toute gêne & toute crainte de mal faire : en comparant les premieres avec les dernieres on pourra ſe convaincre de ce que je viens de dire. Les premieres figures ſont d'une touche timide & lechée, cependant on n'y trouve ni les principes ni le ſtyle d'un grand homme; les contours en ſont encore ſans vrai caractere; on voit qu'il a craint de bien prononcer; les plis ſont bien finis; les yeux ſont grands & beaux, mais exprimés avec timidité; tout paroît plus beau de près que de loin. Au contraire, celles du

dernier ſtyle paroiſſent faites avec une grande facilité ; on voit les traits tous ſortis du contour imprimé du carton ; les draperies ſont moins finies, mais elles font un plus grand effet de loin. Il s'eſt apperçu que le peu de dégradation qu'il avoit donné aux premieres devenoit inviſible à une certaine diſtance ; il a pouſſé fort loin les deux extrêmes du clair & de l'obſcur, & il mis toutes les couleurs par formes & par traits. Il a obſervé que la grande timidité des contours rendent un ouvrage froid ; & que les petites parties ſont celles qui ſe perdent les premieres par la diſtance & l'interpoſition de l'air ; qu'il falloit parconſéquent les aggrandir d'avantage dans les grands ouvrages que dans les petits. Il a omis toutes les choſes inutiles, & c'eſt alors qu'il apprit à diſtinguer celles qui ſont plus ou moins néceſſaires. Il a connu que les os ſont plus néceſſaires à marquer que les petits plis de la peau ; que les tendons des muſcles doivent être mieux prononcés que la chair ; que les muſcles en mouvement méritent plus d'attention que ceux qui ſont oiſifs ; que la force des draperies ne conſiſte pas dans chaque plis en particulier ; mais que tous les plis qui ſe trouvent ſur une maſſe claire, ne doivent pas être coupés avec tant de force, ni être ſi décidés que ceux qui ſont dans une articulation, qui doivent être formés ſelon la regle, à-peu-près comme on remarque que dans une grappe de raiſins, les

grains posés dans un endroit lumineux reçoivent tant de reflets que la partie obscure ne paroît pas. Ceux qui voudront voir toutes ces regles observées dans un même ouvrage de Raphaël, n'auront qu'à étudier attentivement le tableau de l'Ecole d'Athenes, où cet Artiste a porté son style jusqu'à la perfection.

Jusqu'alors Raphaël s'étoit heureusement servi du grand style de Michel-Ange pour se défaire de sa sécheresse; mais le goût des amateurs de ce temps-là, qui ne se contentoit pas de la maniere sage & prudente avec laquelle il avoit imité tout ce que Michel-Ange avoit de bon; joint à la passion qu'avoit la nation Florentine pour le terrible, ont été cause que Raphaël perdit un peu de son beau style. Un grand homme ambitionne toujours à n'avoir point de concurrent au-dessus de lui. Raphaël, blessé des louanges qu'on donnoit à Michel-Ange, tâcha de l'imiter encore de plus près. Mais comme chaque homme a reçu un certain génie particulier, de sorte que ce qui est naturel chez l'un, est factice chez l'autre, & que l'art n'a jamais cet esprit ou ce feu que donne la Nature; Raphaël, en cherchant trop à imiter Michel-Ange, perdit une partie de son mérite; ce qui fut bientôt apperçu par son siécle; de sorte que la diminution de sa réputation lui fit comprendre qu'il avoit dormi pendant quelque temps, c'est-à-dire, en faisant son tableau de

l'Incendie de Borgos & celui de la Priſe de Sarzane. Il ſe réveilla donc avec plus de feu & de courage; de même qu'un homme vif & ardent court avec plus de réſolution à une entrepriſe après avoir donné quelque repos à ſon corps. Il entreprit ſon tableau de la Transfiguration pour le Cardinal, neveu du Pape, qui vouloit en faire préſent au Roi François I. Il y mit d'autant plus de ſoin, qu'il apprit que Michel-Ange vouloit lui oppoſer Sebaſtien del Piombo, en faiſant lui-même les deſſins de l'ouvrage de ſon diſciple. Raphaël diſoit à ce ſujet, qu'il étoit charmé que Michel-Ange lui ôtât la honte de combattre avec Sebaſtien del Piombo; & qu'il étoit, au contraire, bien aiſe de ſe meſurer avec Michel-Ange. Dans ce tableau Raphaël n'a plus été ce Maître hardi, tel qu'il avoit paru dans les freſques du Vatican; il n'a plus rien haſardé; il n'a rien ajouté, rien altéré à la vérité; mais a choiſi ſes beautés dans la Nature. Il commença alors, pour ainſi dire, à prendre un ſecond degré de perfection, & nous traça le vrai chemin de l'art. Il a mis deux différens ſiécles dans cet ouvrage. On trouve dans Raphaël les trois ſeuls ſtyles de l'art qu'on ſauroit imaginer. Dans ſes premiers ouvrages, il paroît comme l'inventeur de la Peinture, c'eſt-à-dire, ſimple imitateur de la Nature, même ſans la rendre avec la véritable grace qu'on y trouve. Dans ſon meilleur temps, lorſqu'il a peint au

Vatican le tableau de l'Ecole d'Athenes, il a ſoumis le mécaniſme de l'art & l'imitation de la Nature au beau idéal, qu'il a prononcé avec fierté & hardieſſe. Il étoit alors le maître de tout ce que ſon eſprit lui dictoit. Enſuite il ſommeilla pendant quelque temps, bercé par l'amour-propre & la trop grande opinion qu'il eut de ſon mérite. Il ſe négligea beaucoup, ne ſe voyant plus combattu par aucun de ſes contemporains, & fit faire beaucoup d'ouvrages par ſes Diſciples. Mais ne pouvant plus faire des progrès dans la même carriere, il entreprit de tracer une route plus parfaite; c'eſt-à-dire, qu'il chercha à trouver une Nature plus ſublime qu'il n'avoit employée juſqu'alors dans toutes les parties de l'art. Il mit donc plus de variété dans ſes draperies, plus de beauté dans ſes têtes, plus de nobleſſe dans ſon ſtyle. Il donna à ſon clair-obſcur des maſſes plus grandes. Enfin, il fit connoître de nouveau qu'il étoit fait pour atteindre à la perfection. Dans le tableau de la Transfiguration il a mis plus d'idées de la vraie beauté. Quoiqu'il y ait beaucoup de variété dans tous ſes ouvrages, on peut dire qu'aucun n'a autant de beauté que celui-là. L'expreſſion en eſt plus délicate & plus noble, le clair-obſcur en eſt meilleur & la dégradation mieux entendue. Il y a dans ce tableau une touche admirable & fine, ſans que ſes contours ſoient marqués par des lignes, comme on en voit dans ſes autres ouvrages.

Du Dessin de Raphaël.

Le Dessin de Raphaël fut d'abord sec & servile, mais fort correct. Il aggrandit ensuite sa maniere. Son dessin est, en général, très-beau, quoiqu'il ne soit pas aussi fini que celui des antiques. Il n'a pas eu des idées aussi précises de la vraie beauté que les Grecs. Il a excellé dans les caracteres des Philosophes, des Apôtres & des autres figures de ce genre. Ses femmes ne sont pas si gracieuses; en les peignant il a abusé des contours convexes qui l'ont fait tomber dans une sorte de pésanteur. Quand il a voulu se garder de ce défaut, il a eu un style sec & roide qui étoit encore plus mauvais. Les beautés idéales ne lui ont pas été connues; c'est pourquoi il a plus excellé dans les Apôtres & dans les Philosophes que dans les personnes divines; c'est-à-dire, pour la partie du dessin. Son esprit étoit rempli de contours qui se trouvent dans la Nature, où il prenoit tout ce qu'il faisoit. Comme il a principalement étudié l'antique d'après les bas-reliefs, il a pris plutôt le goût du dessin Romain que celui des Grecs. On remarque dans ses ouvrages les mêmes raisonnemens que dans l'arc de Titus & dans celui de Constantin, ainsi que dans les bas-reliefs de Trajan. C'est de-là qu'il

a pris pour coûtume de faire ſentir beaucoup les os & les articulations, & de travailler peu la chair. Ces bas-reliefs, quoique fort beaux, ne ſont pas du plus grand ſtyle de l'antiquité (1). La pro-

---

(1) Ces Bas-reliefs ſont fort beaux quant à la partie de la ſymetrie & de la convenance des proportions d'un membre avec l'autre. C'eſt auſſi dans cette partie que Raphaël a excellé. Il a mieux entendu que tout autre Artiſte moderne la convenance des caracteres. Il a fait ſes figures de ſix pieds ſeulement, qui paroiſſent auſſi belles que ſi elles en avoient huit; ce qui dépend uniquement des bonnes regles de la proportion : car ſi on ôte dans une même proportion quelque choſe de chaque partie, en obſervant ce qu'il faut ôter de chaque partie, en raiſon de la quantité des parties, on ne manquera pas de faire de belles figures. Mais ſi, au contraire, on raccourcit ou les bras ou les jambes, ou le corps ſeulement, on ne pourra éviter de les ſtrappaſſer néceſſairement. C'eſt cette partie que Raphaël a bien étudiée dans les antiques. Il eſt malheureux que preſque toutes les mains des ſtatues antiques aient été caſſées. Auſſi Raphaël les a-t-il moins bien faites que le reſte du corps, principalement celles des jeunes gens & des femmes, qu'on trouve rarement belles dans la Nature; car elles ſont ordinairement ou trop graſſes ou trop maigres. Les enfans ne ſont pas non plus ce que Raphaël a fait de mieux. On voit qu'il étoit accoûtumé à étudier les formes des hommes faits; ce qui fut cauſe qu'il ne put donner aux enfans cette morbideſſe & cette graiſſe que demande la nature enfantine. Il a donc, en imitant le goût antique, fait, en général, ſes enfans trop ſages & d'un caractere trop raiſonnable. Quand il les a peint d'après Nature, on voit qu'il s'eſt attaché principalement aux têtes;

portion des figures n'en eſt pas ſi élégante que celle des Artiſtes Grecs. Leurs articulations n'ont pas cette flexibilité qu'on remarque dans le Laocoon, dans l'Apollon du Belvedere, dans le Gladiateur, &c. Ce même défaut peut être reproché à Raphaël. Ses ouvrages n'ont pas non plus ni cette grandioſité, ni cette nobleſſe; car il n'a pas pu s'élever au-deſſus du ſtyle de Michel-Ange, qui dans ſa jeuneſſe & dans ſon enfance, de l'art avoit échauffé ſon imagination d'une grandeur exagérée, qu'il a toujours laiſſé entrevoir dans ſes ouvrages quand il a voulu faire de grandes choſes (1). Ce n'eſt que dans ſon imagination que

---

mais il ne leur a pas donné aſſez de beauté; ſans doute à cauſe qu'il ne s'eſt ſervi que d'enfans du peuple; car il laiſſe toujours appercevoir dans ces têtes une Nature commune, comme on le remarque clairement dans l'enfant Jeſus du tableau *della Madonna della Seggiola*, au palais Pitti à Florence, où l'on voit que l'enfant eſt fait d'après Nature; mais il n'eſt ni noble ni beau; & quoiqu'il ſoit bien peint & qu'il ait un air ſpirituel, il ne pourra jamais être comparé pour la grace & pour la beauté aux enfans du Titien. Les têtes des Vierges de Raphaël ſont belles; cependant elles ne ſont pas comparables aux têtes antiques. J'en déduirai plus amplement la raiſon dans le chapitre où je parlerai de l'idéal de Raphaël.

(1) Michel-Ange voulant faire grand a fait lourd, & en ſortant par une ligne convexe hors des limites de la Nature, il n'a plus trouvé le moyen d'y rentrer. Voilà

Raphaël

Raphaël a pris toutes les formes humaines qu'il a ſu admirablement bien varier. Je ſuis perſuadé que s'il eût vécu du temps des Grecs & dans leur pays, il ſeroit parvenu, en voyant leur belle Nature, au plus haut degré de perfection & auroit égalé

---

pourquoi les anciens Artiſtes du premier ordre ſont tous ſupérieurs à lui, & ne paroiſſent ni maſſifs ni lourds. C'eſt ainſi, par exemple, que l'Hercule de Glicon, malgré toute ſa groſſeur & ſa forme majeſtueuſe, repréſente auſſi bien le héros qui couroit avec la vélocité du cerf, que celui qui vainquit le lion; ce qu'on ne retrouve point dans les figures du vicieux Michel-Ange, parce que les membres en ſont ſi peu deliés, qu'elles ne paroiſſent faites que pour l'attitude actuelle dans laquelle il les a repréſentées. Les articulations en ſont auſſi trop fortes, & les chairs trop pleines de formes rondes; ſes muſcles ont une grandeur & une force trop égales; ce qui ne laiſſe pas aſſez appercevoir le mouvement de ſes figures; on n'y remarque jamais des muſcles oiſifs; & quoiqu'il les ſut admirablement bien placer, il ne leur donnoit pas le vrai caractere; il n'exprimoit pas non plus aſſez bien la nature des tendons, qu'il faiſoit charnus preſque juſqu'au bout, & ſes os étoient trop ronds. Raphaël prit plus ou moins de tous ces vices, ſans avoir une parfaite connoiſſance des muſcles, que Michel-Ange poſſéda beaucoup mieux que lui. C'eſt pourquoi il ne faut étudier Raphaël que dans les caracteres qui lui étoient propres, c'eſt-à-dire, dans les perſonnages d'un moyen âge, qui ſont ni d'une Nature trop forte ni d'une Nature trop délicate : dans les vieillards, & dans ceux d'une complexion nerveuſe. Car dans les caracteres plus délicats il eſt tombé dans le roide, & dans ceux d'une Nature vigoureuſe il n'a été que la charge de Michel-Ange.

leurs ouvrages. Mais il avoue lui-même, dans une lettre à ſon ami Baltazar Caſtiglioni, à l'occaſion de la Galathée qu'il peignoit dans le palais Chigi, aujourd'hui nommé le petit Farneſe : *Que les beautés étant fort rares parmi les femmes, il étoit obligé d'exécuter une certaine idée conçue dans ſon imagination.* Il ne dit pas qu'il a ſu ſe ſervir des belles ſtatues antiques, mais fait entendre qu'il cherchoit toute la beauté dans la Nature, & ſemble ſe fier à ſon génie pour l'y trouver. Je crois donc pouvoir avancer que Raphaël n'a pas aſſez étudié l'antique ; ou que du moins, s'il a cherché à l'imiter, il n'a eu pour modeles que des ouvrages médiocres & non du grand ſtyle. Il a ſeulement pris des Anciens les regles générales, & les a imité dans cette partie qu'on peut appeller routine ou maniere, mais non pas dans leur beauté ou perfection. Il a tâché de trouver dans la Nature les choſes qu'il avoit trouvé belles dans les antiques du ſecond ordre ; & c'eſt avec ces maximes qu'il s'eſt formé un goût particulier. Il a donc excellé dans toutes les parties qu'il pouvoit trouver auſſi belles dans la Nature qu'elles le ſont dans les ouvrages des Anciens ; mais ſon génie ne ſavoit pas ſuppléer à celles qu'il n'y trouvoit point. Tout ce que je viens de dire ne regarde que la forme, & non l'invention ni l'expreſſion, dont je parlerai dans les chapitres ſuivans.

Du Clair-obſcur de Raphaël.

RAPHAEL entendoit fort bien la juſteſſe, la force & les poſitions du Clair-obſcur ; mais il n'avoit que cette partie qui appartient à l'imitation & n'en connoiſſoit point l'idéal ; & quoiqu'il en ait par fois laiſſé appercevoir quelques traits, on voit bien que ce n'a été que par un effet du hazard ou par ſon bon goût naturel, & nullement par une méthode raiſonnée. La marche que Raphaël a tenue dans la compoſition de ſes tableaux, a été de ſe repréſenter ſon ſujet comme ſi tous ſes perſonnages étoient vêtus de blanc. Après quoi il a diſpoſé ſes clairs où il croyoit ou ſavoit que ſa principale lumiere devoit tomber ; enſuite paſſant juſqu'au lointain, il dégradoit ces mêmes clairs. C'eſt par cette raiſon que ſes draperies blanches, jaunes, ou de quelqu'autre couleur ſont ſi ſouvent pouſſées juſqu'au blanc ſur le premier plan de ſes tableaux (1). Il a obſervé la même regle dans les ombres,

(1) Je fais à deſſein cette remarque, parce que c'étoit une méthode particuliere à Raphaël & à l'Ecole Florentine, d'employer des couleurs fort claires pour les draperies du premier plan des tableaux. Au lieu que les Peintres de

en commençant par mettre les plus grandes forces ſur le devant de ſon Tableau, pour les dégrader juſqu'à l'union du clair & de l'obſcur. Cette maniere de faire convenoit beaucoup à ſon goût ; puiſqu'elle fait bien reſſortir les objets & leur donne plus de rondeur que toute autre dont on pourroit ſe ſervir ; car les parties qui ſont les plus avancées, ſont en même-temps les plus fortes. Il y a cependant cet inconvenient, c'eſt qu'on n'y voit pas la propriété & la variété de la Nature ; puiſqu'une draperie claire ne pourroit jamais devenir auſſi obſcure qu'il la ſuppoſoit. C'eſt pourquoi il a dû négliger beaucoup la partie des reflets qui contribue infiniment à la grace. On voit auſſi que la

---

l'Ecole Lombarde, & les autres bons Coloriſtes, ont toujours évité de ſe ſervir de couleurs claires ſur les premiers plans de leurs ouvrages ; par exemple, le rouge, le bleu, le jaune purs ſont plus propres pour faire avancer les objets, que ne l'eſt une couleur blanchâtre ; car le blanc produit toujours un effet aërien ſur les couleurs, & dégrade leur vivacité. De plus, Raphaël ſuivoit un principe plus erroné encore ; car il mettoit de pareilles lumieres ſur les draperies, qui par leur nature doivent être d'une couleur pure. C'eſt ainſi, par exemple, qu'il a donné un vêtement bleu à l'Apôtre aſſis ſur le premier plan du tableau de la Transfiguration, dont les lumieres ſont toutes blanches ; ce qui ne peut pas être, les ombres & les demi-teintes étant auſſi fortes qu'il les a faites. C'eſt ce que j'appelle pouſſer les couleurs juſqu'au blanc dans les lumieres. Dans les ombres il les a pouſſées juſqu'au noir ſur le premier plan du tableau.

méthode de Raphaël dans la partie du clair-obſcur eſt bien plus propre pour un petit tableau que pour un grand; par la raiſon que dans le clair-obſcur ſeul il n'y a pas aſſez de variété pour pouvoir trouver des poſitions & des maſſes aſſez différentes pour faire avancer les objets. Par la même raiſon, Raphaël a été obligé de ſe contenter de peu de dégradation; car pour dégrader beaucoup ſes figures il auroit été contraint de faire celles du ſecond plan déjà ſans ombres & ſans lumieres; par conſéquent ſans force & ſans effet. Ce n'eſt pas que je prétende que Raphaël n'ait jamais eu d'idée du clair-obſcur; je veux dire ſeulement que la grande habitude qu'il avoit de deſſiner, & de faire avancer ou reculer par le blanc & le noir les idées que ſon fertile génie lui ſuggéroit, lui a toujours fait préférer le deſſin à la Peinture même. Auſſi ne voit-on, pour ainſi dire, point d'eſquiſſes coloriées de ſa main. Quand il a fait de beaux accidens de clair-obſcur, ce n'a été qu'en imitant la Nature. Raphaël deſſinoit apparemment toutes ſes idées d'après de petits modeles de cire pour voir l'effet de ſes Ordonnances. Je crois que les beaux accidens qu'on remarque dans le tableau d'Héliodore & la bonne maſſe de clair-obſcur du tableau de la Transfiguration viennent de l'effet de ſes modeles. Il me ſemble le voir clairement dans le tableau de l'Ecole d'Athènes, dans celui de

la Théologie au Vatican, où l'on remarque un bon clair-obſcur du côté où ſes modeles lui ont naturellement porté des maſſes d'ombre. Dans les figures qui ſont oppoſées à la lumiere & où les modeles ne pouvoient lui montrer aucun accident (1), il n'en a pas ſu faire, & il n'y a de clair-obſcur que la partie de la dégradation, dont nous avons parlé. Peut-être bien Raphaël ſe contentoit-il ſouvent de mettre une partie de ſon tableau en modele, car on apperçoit même quelquefois dans ſes grands ouvrages des défauts de clair-obſcur.

---

(1) On entend par accident dans la Peinture toutes les ombres qui ne tiennent pas à la rondeur & à la dégradation; mais qu'on eſt maître de faire ou de ne pas faire : par exemple, je voudrois que la moitié de ma figure fut ſeulement éclairée, ou qu'il y eût toute une figure dans l'ombre; pour cela je tâcherai de mettre à côté de cette figure une autre figure ou quelqu'autre objet, qui la prive de la lumiere ou qui empêche qu'elle ne ſoit éclairée. Cette partie eſt libre & idéale dans la Peinture; c'eſt pourquoi on l'appelle accidentelle; puiſque ce n'eſt pas une ombre qui appartienne à cette figure même, mais qui lui vient d'un objet étranger.



Du Coloris de Raphaël.

RAPHAEL n'a pas eu de modele pour le Coloris comme il en a eu pour le deſſin. Il a donc été obligé de commencer par imiter foiblement la Nature & les Peintres qui l'avoient précédé. Sa premiere maniere ne lui permit même pas d'imiter la Nature, car il commença par peindre à freſque. Nous voyons que le grand Corrége même n'étoit ni ſi varié, ni ſi brillant dans ſes ouvrages à freſque qu'il l'a été dans ceux qu'il a peint à l'huile; & il n'y reſte de ſon goût particulier que la grace & le beau clair-obſcur. Le Titien n'a pas montré non plus une grande variété dans cette maniere de peindre; & l'on peut dire que dans ce genre Raphaël a encore été plus varié que ces deux Maîtres. La ſeconde maniere de Raphaël fut d'un meilleur ton; il la prit de Fra-Bartoloméo; il n'étoit plus ſi gris; il étoit plus rond & moins leché; il empâtoit mieux; cependant il y avoit toujours trop d'égalité dans ſes couleurs. Tous ſes perſonnages ſont d'un coloris enfumé & rembruni & paroiſſent avoir la peau graſſe. Il a tenu long-temps à ce goût, & l'on pourroit preſque dire qu'il ne l'a jamais quitté tout-à-fait. Enſuite, en travaillant aux ouvrages à freſque du Vatican,

comme nous l'avons déja remarqué, il quitta un peu ce goût & reprit ſa maniere lechée dans le tableau de la Théologie ; mais elle étoit plus timide, & cependant mieux raiſonnée. Il commença alors à ſe ſervir de chairs blanches & d'autres plus brunes; de teintes plus opaques & d'autres plus tranſparentes; comme on le voit dans le Chriſt & dans les Anges, qui ſont tous d'une Nature plus délicate que celle de l'homme. Auſſi ce tableau eſt-il mieux colorié que ce qu'il a jamais fait à freſque. Dans la ſuite, ayant acquis une plus grande facilité dans l'exécution, ſon pinceau devint plus libre & ſon coloris plus embrouillé & moins diſtinct, comme on s'en apperçoit dans ſon Ecole d'Athènes. Il changea encore une fois de maniere quand il peignit ſon Héliodore, qu'il coloria d'un ton plus vigoureux & plus varié, & avec un pinceau plus hardi & mieux manié. Cependant le coloris gracieux ne lui étoit pas encore propre : ſes femmes & ſes enfans avoient toujours un œil griſâtre. A la fin ſon goût pour le deſſin lui fit négliger le coloris, comme on peut le remarquer dans ſon tableau de l'Incendie de Borgos. Raphaël commença alors à ſe négliger un peu dans toutes les parties de ſon art, & ne chercha plus qu'à finir promptement ſes ouvrages. Si ſon talent & ſa réputation ſouffrirent de cette négligence, il y gagna du côté de la fortune; car on prétend qu'il vivoit

plutôt en Prince qu'en Artiste. Cela eut lieu sous Léon X, qui étoit fort généreux & très-indulgent pour Raphaël ; d'autant plus que celui-ci sut flatter le goût du Pontife, en s'adonnant à l'architecture, & en faisant des plans pour l'embellissement de Rome, que Léon vouloit remettre dans le même état de splendeur où elle avoit été sous les Empereurs Romains. Ces occupations nuisirent beaucoup à son art; car il se contenta de faire travailler ses Eleves. Ce que j'avance peut être vérifié en comparant les tableaux qu'il fit au Vatican sous Jules II, avec ceux qu'il fit depuis sous Léon X. Cependant sortant tout-à-coup de cette espece de l'éthargie, comme je l'ai déja remarqué, il s'apperçut de ce sommeil & de la perte de sa réputation. Il entreprit donc le tableau de la Transfiguration, où il déploya tout son talent, & auquel il porta toute son attention. Le coloris en est très-beau dans quelques parties, mais non pas dans toutes ; les hommes en sont mieux coloriés que les femmes. Je crois même qu'il y a des parties qui ne sont pas de lui; par exemple, le Possédé & tout son grouppe, où l'on remarque le pinceau timide de Jule Romain. Les têtes des Apôtres du côté opposé sont toutes de la main de Raphaël : on y reconnoît la touche hardie & vigoureuse du Maître; cependant il y regne une égalité de tons qui rend les chairs dures & seches. Raphaël avoit pour regle géné-

rale d'épargner les couleurs jaunes & rouſſes. Il entendoit aſſez bien les effets que les ténebres ſont ſur les couleurs, c'eſt-à-dire qu'elles les annullent & les rendent griſâtres & noirâtres; mais il négligeoit, comme je l'ai déja dit, les effets, & ne ſe ſervoit que de clairs & d'obſcurs dont il compoſoit les demi-teintes, ce qui leur donnoit un œil griſâtre & enfumé. Comme les peaux fines ſont plus ſujettes à la variété des teintes que celles qui ſont graſſes & épaiſſes; celles de Raphaël, qui manquent de la variété des reflets, ſont rudes & & mattes. Il eſt fâcheux que dans ſon meilleur temps Raphaël n'ait peint entierement lui-même aucun tableau à l'huile. Il les faiſoit toujours ébaucher par ſes Diſciples, & principalement par Jule Romain, qui à une maniere extrêmement noire, dure & froide, joignoit un pinceau fort timide, mais liſſe & leché. Je dis qu'il eſt dommage que Raphaël n'ait peint lui-même aucun tableau à l'huile, parce qu'on voit clairement dans le tableau de la Transfiguration que les têtes des Apôtres qu'il a retouchées & finies, & dont les caractères lui ont permis de donner des touches hardies & empâtées, ſont d'une grande beauté pour le coloris. Au contraire la femme qu'on voit ſur la ligne de terre de ce tableau eſt d'un ton griſâtre & enfumé. Je penſe qu'elle n'étoit pas ainſi quand ce tableau ſortit des mains de Raphaël; mais que ne l'ayant retouché que légé-

rement pour couvrir le liſſe & le leché de l'ébauche de Jule Romain, la couleur trop ſubtile n'a pu réſiſter au temps. Il y a ſur la même figure un petit changement au pouce du pied, où l'on voit que pour couvrir l'ébauche il a été obligé d'empâter : auſſi cet endroit eſt-il beaucoup mieux colorié & mieux peint que le reſte. Il y a de même ſur la main en raccourci de l'Apôtre qui eſt ſur le premier plan, un pareil changement au pouce; & toute cette main eſt bien mieux coloriée & conſervée que le reſte. Ce que je dis peut ſe reconnoître auſſi par le propre portait de Raphaël qui ſe conſerve dans la maiſon Altoviti à Florence, dont le faire reſſemble plus à celui de Giorgione & du Corrége qu'à celui de Raphaël, dont on ne reconnoît la main que par la beauté du deſſin, par le fini & par cette perfection qui le rendoit ſupérieur aux autres Artiſtes. Il ne faut pas s'étonner que les peintures à freſque de Raphaël ſoient d'un plus beau coloris que ſes tableaux à l'huile. On peut en donner différentes raiſons. La premiere c'eſt que Raphaël avoit plus d'habitude de peindre de cette maniere que de l'autre. La ſeconde, que les couleurs de terre ſont beaucoup plus belles à freſque qu'à l'huile. Mais la raiſon principale c'eſt que Raphaël n'a pas pu ſe ſervir de ſes Diſciples pour ébaucher ſes ouvrages à freſque, au lieu qu'à l'huile c'eſt Jule Romain qui a preſque tout peint.

Il eſt ſûr que le faire de l'ébauche ſe fait toujours appercevoir quand le tableau eſt fini : car ſi cela n'étoit pas, & ſi l'on changeoit totalement l'ébauche, ce premier travail ſeroit devenu inutile; d'autant plus que Raphaël étoit ſi occupé à inventer & à deſſiner, qu'il ne pouvoit peindre lui même ſes ouvrages, & qu'il ne faiſoit que finir ce que Jule Romain n'avoit pu exécuter. Comme Raphaël n'a pas vécu aſſez pour reconnoître lui-même le changement que le temps opéroit ſur ſes tableaux; il s'eſt contenté de les retoucher légerement, cependant avec ſoin; car je ſuis perſuadé qu'il ne les quittoit que quand il lui paroiſſoient bien finis. Mais la Peinture à l'huile eſt ſujette à un grand inconvénient; c'eſt que la premiere couche de couleurs perce toujours & reparoît avec le temps, quand l'humidité & la graiſſe de l'huile ſe ſont évaporées. Lorſque les tableaux deviennent vieux ils perdent l'éclat de la derniere couleur, & les premieres couches ſortent alors fortement. Je conclus donc que Raphaël a quelquefois aſſez bien colorié; mais la Peinture à l'huile ne lui étoit pas aſſez familiere pour qu'on puiſſe le placer comme grand coloriſte à côté de ſes contemporains, le Corrége & le Titien, qui l'ont ſurpaſſé dans cette partie. Cependant ſon coloris eſt préférable à celui de tous les Maîtres de l'Ecole Romaine qui l'ont ſuivis. A freſque il a égalé tous les autres, il les a

même ſurpaſſé. Mais comme cette maniere de peindre eſt imparfaite par lui-même, on ne peut le juger d'après cela ſeul ; & il n'a pas aſſez excellé dans la Peinture à l'huile pour qu'on puiſſe l'admirer.

De la Compoſition de Raphaël.

RAPHAEL a été non-ſeulement très-habile dans la partie de la Compoſition, mais ſurprenant même. C'eſt celle qui lui a fait le plus d'honneur, & avec juſtice ; car, outre qu'il y a excellé, il en a été le créateur, n'ayant eu aucun modele en ce genre, ni dans l'antiquité ni chez les Modernes. C'eſt la partie où on lui doit le plus ; car on peut dire qu'il en a enrichi la Peinture, & il l'a poſſédé à un tel degré de perfection, que nous pouvons mettre en doute ſi jamais l'antiquité l'a vu portée à ce point, même par les plus grands Artiſtes de la Grece. On pourroit dire qu'il auroit paſſé les limites de l'humanité, s'il avoit poſſédé toutes les parties de l'art au même degré que celle-ci.

L'objet que le Peintre doit avoir principalement en vue dans la diſpoſition d'un tableau, c'eſt-à-dire dans l'ordonnance, c'eſt de ſe repréſenter d'abord la vérité du ſujet qu'il veut peindre. Si l'on m'accorde cette regle, on peut ajouter que perſonne ne

l'a pouſſé auſſi loin que Raphaël. Toutes les figures de ſes tableaux ſont ce qu'elles doivent être & ne ſauroient ſervir à exprimer une autre paſſion. Le caractere penſif, le triſte, le gai, le furieux, ſont tous également bien rendus. Il n'a pas ſeulement donné l'expreſſion convenable à chaque figure, mais le ſujet entier répond aux caracteres requis pour ſervir d'acceſſoire à la figure principale. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'eſt la variété qu'il a ſu mettre dans une même expreſſion, & le jugement qu'il a montré, en ſe ſervant, tantôt de pluſieurs figures pour rendre une ſeule expreſſion, & tantôt ſeulement d'une ſeule partie d'une figure; le tout ſuivant que l'exigeoit ſon ſujet, & non pas au haſard & par un ſimple luxe, mais ſelon la véritable dignité de force & d'expreſſion convenable à l'action. Il offre des variétés ſans contradiction; des paſſions violentes ſans grimace & ſans baſſeſſe; il a même connu l'expreſſion de l'ame & ſes effets ſur les tendons des différentes parties du corps. Il a ſu faire uſage auſſi de choſes qui n'étoient bonnes que parce qu'il ſavoit les bien employer, & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs. Enfin, il y a autant de différence entre la compoſition ou l'ordonnance d'un tableau de Raphaël & celle de tous les autres Peintres, qu'il peut y en avoir entre Alexandre ou tel autre héros, & un Comédien qui ſur le théatre feint d'être ce perſonnage & tâche d'imiter

les actions que le héros auroit faites lui-même. Cette différence vient de ce que ces Artistes n'ont pas su trouver, comme Raphaël, le juste degré de mouvement que l'ame produit sur le corps. Ils n'ont pas réfléchi qu'une action poussée jusqu'à l'excès ne convient qu'à un insensé; & au lieu de personnes sages & modérées, ils en ont fait des hommes qui paroissent intrigués de toute autre chose que de ce qui doit les occuper actuellement. Ce juste degré si difficile à saisir, ne peut s'apprendre que par la même route que ce grand homme a prise. Il étoit sans doute doué d'un génie supérieur; non de celui qu'on croit vulgairement propre à la Peinture, qui n'est qu'une imagination brillante; mais d'un génie réfléchi, vaste & profond. Car pour devenir un grand Peintre il n'est pas si nécessaire d'avoir une grande vivacité d'esprit, qu'un discernement juste, capable de distinguer le bon du mauvais, avec un cœur tendre & sensible sur lequel tous les sentimens de la vertu puissent faire une prompte impression comme sur une cire molle; mais qui cependant ne change de forme qu'au gré de l'Artiste. Tel doit être le génie du Peintre, & tel a été celui de Raphaël. Et pour donner cette variété que nous remarquons dans ses compositions, il falloit nécessairement qu'il pût modifier ses propres passions : car sans avoir bien conçu le mouvement que doit faire un homme dans le moment où nous le supposons, on ne

ſauroit le rendre ſur la toile. L'eſprit préſide à toutes nos actions ; parconſéquent ſi l'on ne ſait pas imaginer, on ſaura encore moins peindre ; & ſi l'on y parvenoit par quelque moyen factice, on ne peindroit qu'un corps ſans ame, & qui ne feroit aucune impreſſion ſur l'eſprit du ſpectateur pour échauffer ſon imagination de ce qu'on auroit voulu lui repréſenter. Raphaël a donc employé une maniere ſûre & toute différente de celle des autres Peintres. Communément la premiere choſe ſur laquelle les Peintres fixent leur attention, préférablement à toutes les autres, c'eſt l'agencement & la compoſition de chaque figure, ſelon le contraſte & les regles de l'art. Mais Raphaël n'a pas ſuivi cette méthode; il ſe repréſentoit d'abord dans ſon eſprit toutes les parties comme il convenoit qu'elles fuſſent pour concourir à l'expreſſion générale; enſuite il penſoit à l'objet principal de ſon ſujet, & enfin à chaque figure en particulier. Quand il avoit placé une figure il ne la dérangeoit plus ſans ſavoir pourquoi; il changeoit ſeulement la poſition générale des parties qui devoient agir pour exprimer la paſſion de l'ame; & laiſſoit plus ou moins oiſives celles qui n'y étoient pas néceſſaires. Il obſervoit la convenance & le caractere de chaque figure en particulier; il ſavoit qu'une perſonne vertueuſe doit avoir le caractere de la modération; qu'un Philoſophe, qu'un Apôtre ne doit

doit pas avoir l'attitude d'un Soldat; en un mot il a ſu par ce moyen exprimer la naiveté, l'eſprit, le recueillement & toutes les paſſions tant intérieures qu'extérieures. J'appelle paſſions intérieures celles que le Peintre doit exprimer par les moindres parties & les membres les plus délicats; par exemple, le front, les yeux, le nés, la bouche, les doigts, &c. Les paſſions extérieures ſont celles qui ſe manifeſtent par toutes les extrêmités; comme, par exemple, le premier mouvement de toutes les paſſions; car dans l'excès de la paſſion on ne refléchit point; & c'eſt une paſſion extérieure quand elle fait agir le corps. Auſſi Raphaël ſut-il bien ménager ces excès; il obſerva de ne jamais faire une action achevée, ou du moins très-rarement. J'appelle action achevée, lorſque l'homme ne peut plus faire autre choſe; par exemple, une perſonne qui marche, quand elle a fait le pas ne peut pas faire autre choſe que de le recommencer. Ainſi dans un tableau cette action ne fera pas un effet ſi grand qu'une figure qu'on repréſenteroit actuellement en action & qui n'a pas encore achevé le pas; vu que par ce moyen on laiſſe travailler l'imagination du ſpectateur, qui s'appercevera facilement que la figure doit finir le mouvement actuel; & il ne paroîtra pas qu'elle puiſſe reſter immobile comme celle qui a fini un mouvement, & qui peut demeurer tranquille ſans en faire une autre. De

même une figure qui ſemble vouloir jetter, prendre ou donner quelque choſe, produira un meilleur effet, que celle qui a déja rempli ces mouvemens ; car l'action étant finie, la figure reſte oiſive & ſans occupation.

Raphaël a employé une fineſſe de l'art peu connue des Artiſtes vulgaires ; ſavoir : cette négligence apparente qui eſt ſi difficile à acquérir ſans un parfait jugement ; c'eſt-à-dire la méthode de cacher avec adreſſe une partie du corps, telle qu'une main, un pied, &c. car on ne peut pas dire qu'il n'a pas montré ces parties parce qu'il n'a pas ſu les faire ; puiſque celui qui a exécuté tant de belles choſes auroit bien pu en produire d'autres ; car rien n'eſt plus facile que de multiplier les objets. Il n'a donc uſé de cette ſage économie que pour ne pas montrer des parties oiſives, qui auroient ôté aux parties principales quelque éclat de leur beauté.

Il a ſouvent caché auſſi certaines parties à cauſe du mauvais effet qu'elles auroient produit avec une autre partie qu'il vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette idée, c'eſt qu'il n'a pas fait uſage de cette méthode dans ſes figures principales, mais ſeulement dans celles qui pouvoient ſouffrir quelque négligence apparente. Je ſens qu'on ſera ſurpris de ce que je préfere la compoſition de Raphaël à celle de tous les autres Peintres ; je vais en dire la raiſon : tout homme de goût pourra mettre mes idées en paralelle

avec la vérité & me juger. La compoſition en général eſt de deux genres. Celui de Raphaël eſt le genre expreſſif ; que l'on pourroit dire avoir auſſi été celui du Pouſſin & du Dominiquin. Le ſecond genre eſt le théatral ou le pittoreſque, qui conſiſte en une diſpoſition agréable des figures du ſujet qu'on traite. Lanfranc a été le premier inventeur de ce genre, & après lui Pierre de Cortone. Ces deux derniers Peintres ont laiſſé à la poſtérité leur goût qui eſt très-agréable pour les yeux, mais froid & peu eſtimé des vrais connoiſſeurs. Raphaël eſt donc préférable à tous les autres Artiſtes dans cette partie, parce que la raiſon a préſidé à tous ſes ouvrages, ou du moins à la plus grande partie. Il ne s'eſt pas laiſſé ſéduire par des idées communes, ou même par de belles idées dans ſes figures acceſſoires, qui auroient détourné l'attention de l'objet principal, & en auroit diminué la beauté. Le Pouſſin, au contraire, eſt ſouvent tombé dans ce défaut. Son tableau de la Femme adultere, qui eſt ſi fameux, ne ſeroit guere eſtimé ſi l'on en ôtoit les acceſſoires. Le Chriſt en eſt mauvais, au lieu d'avoir donné au groupe des accuſateurs l'air de gens de crédit, & au Chriſt celui d'un Juge divin ; il a mis la plus grande attention aux idées des diſcours bas que des gens du peuple paroiſſent tenir. Dans ſon Pirrhus le fond eſt ce qu'il y a

de plus beau ; les figures au-delà de la riviere ſont des copies répétées du Gladiateur ; les femmes ſont très-communes ; en général il manquoit ſes figures principales, & les acceſſoires ſont le plus grand mérite de ſes tableaux. Il n'avoit pas les idées ſi grandes ni ſi élevées que Raphaël ; & d'ailleurs affectoit trop d'érudition. Je crois qu'il a quelquefois compoſé exprès des tableaux pour y metre ce qu'il avoit vu ou lu de l'antiquité. En peignant une Victoire à l'antique, il y a joint un mauvais David. Cela ne peut que nous donner au moins une idée peu avantageuſe de ſon jugement & de ſon génie, qui certainement n'étoit pas comparable à celui de Raphaël. Il n'avoit ni ſa nobleſſe ni ſa grace ; dans la nobleſſe même il étoit froid, & roide & meſquin dans le gracieux. Son Aſſuérus eſt une preuve de ſon ſtyle froid : l'Eſther en eſt belle, mais elle reſſemble à une ſtatue ; il n'y a pas ce demi-chemin d'action qu'on apperçoit chez Raphaël. Le grouppe des femmes qui la ſoutiennent eſt trop ſymétrique, trop roide & d'action achevée ; celles des côtés ſemblent avoir pris leur ſituation par convenance, pour ſe trouver toutes deux à genoux dans une action auſſi momentanée que doit le paroître le ſujet que repréſente ce tableau. Le Pouſſin étoit néanmoins un excellent Peintre pour l'expreſſion de la Nature commune & pour les caracteres bas & violens. Les fonds de ſes ta-

bleaux ne ſont que trop beaux. La partie dans laquelle il excelloit étoit celle de l'invention qu'on peut appeller l'économie d'un tableau; c'eſt-à-dire, l'idée qu'on ſe fait plutôt de l'endroit où une action ſe paſſe que de la compoſition des perſonnages mêmes qu'on veut repréſenter.

Le Dominiquin paroît avoir eu beaucoup d'expreſſion & un bon deſſin, parce qu'il ne poſſédoit pas d'autres parties. Toutes ſes têtes ont de l'expreſſion, mais on ne ſait trop ce que cette expreſſion doit ſignifier, ſi ce n'eſt un certain air timide qu'il leur a donné bien ou mal-à-propos, & qui reſſemble plutôt à une grimace qu'à l'effet d'une paſſion. Cet air paroît d'ailleurs plus propre aux enfans qu'aux perſonnes d'un âge formé, car il n'eſt pas néceſſaire qu'ils ayent une phiſionomie ſpirituelle : il a donc bien réuſſi dans les enfans; mais au reſte il eſt trop froid, trop découſu & d'un caractere trop égal. Sa Nature eſt ſouvent commune; & trop charmé d'une idée qu'il avoit bien rendue, il l'a trop multipliée. Il a eu des ſujets favoris, ſoit par un ſimple effet du haſard ou par choix. Enfin, on peut dire pour la compoſition en général, qu'il faudroit que Raphaël eut diſpoſé les grouppes, que le Pouſſin eut fait les fonds & les acceſſoires, & que le Dominiquin ſe fut chargé ſeulement des enfans. On devra convenir, je penſe, que la partie de Raphaël ſera toujours la principale &

préférable aux autres. Si l'on vouloit lui opposer les inventeurs du second ordre, je dirois qu'ils ne peuvent lui être comparés. Il leur manque la premiere & la principale partie de l'art, la vérité. Secondement leur style & leur faire ne sont pas propres pour attacher l'esprit du spectateur. Quelque sujets qu'ils représentent leurs figures sont toujours les mêmes, parconséquent leurs ouvrages ne peuvent pas servir de leçon de vertu ou de morale; au lieu qu'un tableau plein d'expression peut produire cet effet, & faire fermenter la vertu en causant une sensation agréable. Mais je ne parle ici que de l'invention & non de l'effet qui appartient à la partie du clair-obscur, dans laquelle je conviens que Raphaël n'a point possédé l'idéal nécessaire pour produire cet effet. Au reste, aucun Peintre n'a composé des tableaux plus grands ni plus remplis de figures que Raphaël. Il a bien grouppé ses figures, ses grouppes sont bien agencés, & chaque figure est d'un bon ensemble : que peut-on demander de plus? J'avertis d'ailleurs les critiques de ne point juger Raphaël sur les gravures qui ont été faites d'après ses dessins, mais seulement sur ce qu'il a bien exécuté ou fait exécuter par ses Disciples. Car il arrive à tous les Peintres qu'après la premiere disposition confuse, on s'attache seulement à une figure ou à un grouppe, & qu'on cherche la composition entiere en différentes fois

& par différens deſſins; ce qui n'eſt pas un défaut de génie, mais prouve, au contraire, un eſprit qui n'eſt pas facile à contenter. Heureux l'Artiſte qui par chaque ouvrage devient plus ſavant, & dont l'eſprit poſſéde aſſez de reſſource pour porter ſon art au plus haut degré de perfection.



De l'Idéal de Raphaël.

J'APPELLE Idéal, comme je l'ai déja dit au premier chapitre, tout ce que nous ne voyons que par les yeux de l'imagination & non par ceux du corps. Auſſi y a-t-il de l'idéal dans cette partie de la Peinture, qu'on appelle le choix, c'eſt-à-dire, l'emploi des beautés qu'on trouve dans la Nature, en rejettant les imperfections & les parties qui ne peuvent être d'accord. Il y a donc de l'idéal dans toutes les parties de la Peinture. Dans le deſſin, c'eſt la beauté des formes au-deſſus de la Nature, & l'art d'unir des parties qui ſoient bien enſemble. Dans le clair-obſcur, ce ſont les maſſes & les accidens ſuppoſés ou recherchés de lumiere, pour accroître la beauté d'un ouvrage. Dans le coloris, c'eſt le choix du ton que nous donnons aux objets repréſentés, & des couleurs plus fieres ou plus tendres; c'eſt la connoiſ-

ſance de celles qui par leur nature ſont plus ou moins propres à recevoir les rayons de lumiere. L'idéal du coloris conſiſte donc à choiſir & à employer avec art ces choſes, & à donner, en général, à un tableau l'harmonie des tons que nous ſuppoſons grisâtre ou jaunâtre. Dans la compoſition, c'eſt l'invention générale des choſes qu'on ne peut avoir vues, les expreſſions qu'on ne peut jamais rendre d'après Nature, les accidens ou tout ce qui tient au poëtique. L'idéal s'étend même ſur la couleur des perſonnages qu'on veut repréſenter, les airs de tête, les mains, les pieds, tout le corps même, ſelon le tempérament que nous imaginons néceſſaire pour produire un bon effet & de la variété dans un tableau. On ſera ſurpris que je comprenne les caracteres des formes des figures dans l'idéal de la compoſition; mais cette partie eſt diviſée en deux eſpeces, dont l'une, qui conſiſte à imaginer ces caracteres & à connoître leur vrai emplacement, appartient purement à la compoſition; & dont l'autre, qui conſiſte dans l'exécution, ou à donner à chaque ligne le même caractere, eſt du reſſort de l'idéal du deſſin. L'idéal entre auſſi dans la compoſition des draperies; car on ne peut donner des draperies tranquilles à un homme qui court rapidement. Dans un Ange qui vole, il faut déſigner par la draperie s'il monte ou s'il deſcend; de même que dans un ſeul membre, il faut indiquer par les plis ſi ce membre eſt dans l'action ou au

retour de l'action ; si le mouvement a été fait doucement ou avec violence ; si c'est le premier ou le second mouvement. Enfin, on peut mettre de l'idéal jusque dans les cheveux. Je conseillerois aux jeunes Peintres de lire les Poëtes, pour apprendre & concevoir parfaitement l'idéal, & jusqu'où on peut le porter. En effet, ils n'ont rien écrit qu'ils ne se soient imaginés de voir. L'idéal se trouve par-tout ; car il n'y aucun art ni aucune science qui n'ait point sa partie idéale. Dans la Musique c'est l'harmonie ; dans la Peinture c'est l'invention ; & ainsi de même dans tous les arts connus. Mais il n'y en aucun où l'idéal fasse un plus grand effet que dans la Poësie & dans la Peinture, quand il y est traité savamment. Les Anciens disoient que la Peinture étoit une Poësie muette, & la Poësie une Peinture parlante ; (1) mais revenons à Raphaël. Il n'a pas porté l'idéal au-delà de la Nature dans le dessin ; cependant il en a eu beaucoup dans la partie qui regarde l'exé-

---

(1) C'est dans ce sens que le Titien, en parlant d'une de ses compositions, dit : *Mando ora la poesia di Venere ed Adone.* « Je vous envoie la poësie de Vénus & d'Adonis ». Le poëme dont il veut parler, étoit un tableau qu'il avoit fait pour Philippe II lorsqu'il n'étoit encore que Prince d'Espagne, & qu'il adressoit à Benavidès pour lui être présenté. Il y en a une copie à Rome dans le palais Colone, & il a été gravé plusieurs fois. Voyez *Racolta di Lettere sulla Pittura, tom. II, p. 242.*

cution des caracteres qu'il a voulu repréſenter. On me répondra que les têtes des Vierges qu'il a faites ſont ſi belles, qu'on auroit de la peine à s'imaginer rien de plus beau. Nous ne parlons pas de la beauté du deſſin, mais de la belle expreſſion. Il a peint ſavamment la modeſtie, la nobleſſe, la pudeur, l'amour de la Vierge pour ſon fils, & c'eſt par-là qu'il nous enchante. Mais tout homme inſtruit avouera que ſi la fille de Niobé de l'antique étoit dans une ſemblable ſituation, elle ſurpaſſeroit de beaucoup les Madonnes de Raphaël. Celui-ci paroîtroit avoir peint une reine noble & gracieuſe, & l'antique reſſembleroit véritablement à la mere de Dieu, ou à une perſonne divine. Raphaël a changé & ſurpaſſé la Nature dans les caracteres & dans leur expreſſion; mais non dans la beauté qui pourroit ſe trouver à un plus haut degré dans la Nature même. En général, il a donné un air aſſez agréable à ſes figures; elles paroiſſent preſque toutes d'un caractere vertueux, mais ce ne ſont toujours que des hommes. La figure du Chriſt ne paroît chez lui qu'un mortel ordinaire, quand on le compare au Jupiter ou à l'Apollon. Ses Peres éternels ſont des figures qu'on peut trouver auſſi dans la Nature, qui nous en offre même de plus beaux. Pour faire un être divin il auroit fallu que ſes airs de tête euſſent plus de majeſté; qu'il eut moins fait ſentir les parties qui indiquent la Nature mortelle. La peau ridée, les yeux ternes

& troubles indiquent la foiblesse de l'humanité. Quelle impropriété ! le Créateur de tout ce qui existe pourroit-il être foible ? Si l'on doit le représenter âgé, il faut seulement que ce soit avec un caractere qui puisse nous donner l'idée d'une personne plus vénérable que le commun des hommes. Ce n'est pas qu'il faille rendre pour cela la vérité, comme l'a fait Raphaël ; mais seulement un objet qui puisse frapper l'imagination de la haute idée que nous devons avoir du Maître du monde.

Les Grecs ont excellé dans cette partie. Ils ont représenté des êtres véritablement immortels. Ils ont évité de marquer les muscles & n'ont même pas exprimé si fortement les tendons sur les figures des Dieux que sur celles des hommes. Si l'on prétend que l'Hercule en a ; je répondrai qu'il est représenté comme se reposant après ses travaux, & que s'il eût déja été alors au rang des Dieux, l'Artiste ne lui auroit pas donné cette attitude. Il l'a donc représenté comme un homme divin, mais qui n'étoit pas encore admis au rang des immortels. L'Apollon & le Jupiter peuvent fournir des preuves de ce que j'avance.

Les Anciens furent de même bien supérieurs à Raphaël dans la partie de l'harmonie, & dans l'accord des formes & de leurs contours. Raphaël a mis beaucoup de soin au front de ses figures, & leur a donné par ce moyen un air serein ou sombre, un air pensif ou gai, &c. ; mais il n'a pas

obſervé quel nez ou quelles joues convenoient le mieux à ce front. Les Anciens en faiſant le front plat & ſerein, faiſoient auſſi le nez plat & quarré, avec les joues de la même forme & du même caractere. Enfin, les beaux ouvrages antiques ont cet avantage, que par une partie du viſage on pourroit reconnoître comment a été fait le reſte ; ce qui ne ſe trouve pas chez Raphaël : car on ne pourroit mettre à une de ſes têtes un autre nez qui y conviendroit auſſi bien que celui qu'on en auroit ôté. Dans ſes têtes de Vierges on voit le front toujours ſerein, parce qu'il a voulu leur donner de la nobleſſe & de la pudeur. La même choſe ſe trouve dans les filles de Niobé. Raphaël a eu en cela pour objet l'expreſſion & non la beauté ; ſans quoi il leur auroit fait le nez d'un contours plus modéré & moins chargé. Mais ne l'ayant pas jugé néceſſaire pour l'expreſſion, il l'a pour ainſi dire négligé. Il leur a fait des joues rondelettes, pour leur donner un air de vierge & de jeuneſſe ; ce qui n'eſt pas conforme à la vérité ; car une perſonne qui a les joues charnues, a preſque toujours le front partagé en pluſieurs parties par la groſſeur des muſcles. Il y a infiniment plus d'accord & de beauté dans l'antique. Les bouches des Madonnes de Raphaël ſont preſque toutes une petite grimace riante, pour marquer l'amour & l'innocence enfantine ; à quoi il a joint un petit menton pincé qui ne convient

pas à la beauté. Il a tâché de donner un air de modeftie aux yeux. Je conclus de tout ce que je viens de dire, que Raphaël n'étoit pas idéal dans la beauté, mais feulement dans la partie de l'expreffion. Si l'on prétend que je me trompe, qu'on me dife pourquoi il n'a pas auffi bien fait les Anges qui doivent être ce que nous connoiffons de plus beau & de plus idéal ? Que n'a-t-il peint les Graces ou Vénus dans le goût des antiques, ou du moins quelque chofe d'approchant? Mais n'ayant pu trouver une expreffion puiffante dans les formes de celles-ci, il n'a été que fimple imitateur de la Nature, & n'a fu employer aucune beauté idéale. Je crois donc pouvoir conclure que Raphaël n'a pas eu beaucoup d'idéal dans le deffin, quoiqu'il ait eu un bon goût. Il en a eu auffi fort peu dans le coloris. Dans le clair-obfcur il n'en a pas eu du tout; mais il en a mis beaucoup dans la compofition en général; & il a été parfaitement idéal & d'une grande beauté dans la partie de l'expreffion. On doit donc eftimer principalement Raphaël pour la compofition, l'expreffion, la fymetrie ou la proportion de certains genres de figures, & pour le bon goût de fon deffin. Il a donné l'exemple des belles draperies, fi ce n'eft qu'il y a mis trop peu de variété.



Réflexions générales sur le Corrége & sur son Goût.

Le Corrége a commencé, ainsi que tous les autres Peintres de son temps, par un goût sec & une servile imitation de la Nature, mais il s'en est affranchi plutôt qu'eux. On prétend qu'il n'a pas connu l'antique, ce qui paroît faux; car il a donné à ses femmes des coeffures semblables à celles de la Vénus de Médicis. On sait qu'André Montaigne étoit grand partisan de l'antique, au point que ses adversaires disoient qu'il feroit mieux de peindre ses tableaux en grisaille qu'en couleurs, parce qu'alors ils imiteroient mieux les bas-reliefs antiques; ce qui n'est cependant pas vrai, car il n'avoit ni la grace ni la beauté, ni même le style des Anciens, quoiqu'il cherchât à les imiter. Enfin, plusieurs Ecrivains prétendent que le Corrége a été le Disciple d'André Montaigne, ce qui paroît assez probable, puisque ses ouvrages tiennent de son goût, si ce n'est qu'ils sont un peu plus moëlleux. Si cela est, il ne paroît pas vraisemblable que le Disciple d'un partisan de l'antique n'ait pas connu l'antique. On dit aussi qu'il n'a jamais été à Rome, ce qui est encore incertain; car on assure qu'il prit l'idée principale de sa cou-

pole, de celle qui étoit de la main d'un ancien Peintre dans l'Eglise des Apôtres à Rome. La vérité est qu'on ne sait rien de positif à cet égard. On raconte de lui beaucoup de faits ; mais comme ils sont tous contradictoires les uns aux autres, je me dispenserai de les rapporter ici. Je remarquerai seulement que son premier style fut sec & mesquin, quoiqu'il peignit alors ses figures d'après Nature. Il ouvrit enfin les yeux, & sentit qu'il ne suffit pas de copier indistinctement la Nature, mais qu'il faut y choisir le bon du mauvais pour la rendre plus agréable. Il connut alors que l'art ne peut parvenir à imiter parfaitement la Nature dans toute son étendue ; qu'il faut par conséquent se borner à imiter l'effet de la Nature, & non la Nature même. Cette connoissance le porta à changer son premier style ; il devint plus moëlleux & adoucit davantage ses ouvrages qu'il ne l'avoit fait jusqu'alors. Il trouva que ce n'est pas par la rondeur seule qu'on parvient à bien imiter la Nature, mais qu'il faut interrompre cette même rondeur & en varier les formes. Il acquit par-là une maniere de dessiner qu'on avoit ignoré avant lui. Il commença à se servir des contours ondoyans qui donnent une si grande élégance au dessin. Il se servit beaucoup de la Nature de son pays, dont les habitans ressemblent aux figures qu'il a peintes. Il commença aussi à faire usage des couleurs moëlleuses & à donner le dernier degré de force à ses

tableaux. Enfin, on peut dire que le Corrége a été original dans sa maniere, & qu'il n'a même encore été imité par personne, quoique les Caraches l'aient essayé; mais sans y réussir. Louis Carache étoit trop dur & pas assez interrompu. Annibal n'a pas donné assez de variété à ses formes. Le Corrége faisoit des contours ondoyans, tandis qu'Annibal Carache se servoit de contours ronds, & ne faisoit presque jamais des formes convexes. Je ne parlerai pas du coloris dans lequel les Caraches n'ont jamais excellé, car leurs couleurs sont toutes mattes. Enfin le Corrége a été aussi peu imité que Raphaël, parce qu'il a possédé comme lui une partie infinie. La partie principale de Raphaël étoit l'idéal de la composition, & celle du Corrége l'idéal du clair-obscur & d'une partie du coloris.

Examinons donc le Corrége dans les parties les plus importantes de l'art, en commençant par le Dessin.



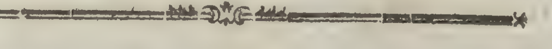
Du Dessin du Corrége.

LE Dessin du Corrége a d'abord été sec & servile. Je crois voir en lui une espece d'imitateur de l'art. Il a puisé son plus grand talent dans la Nature, & peu-à-peu il a découvert la vérité de ses contours.

tours. S'il m'eſt permis de dire mon ſentiment, qui n'eſt fondé que ſur ce que j'ai cru appercevoir dans ſes ouvrages, & non ſur des preuves démonſtratives, je crois pouvoir avancer qu'il a connu l'antique & qu'il a tâché de l'imiter. Peut-être bien ne l'a-t-il pas vu comme on le voit à Rome, mais comme on pouvoit le voir par-tout ailleurs; c'eſt-à-dire, en plâtre & par fragmens. Je fonde ma conjecture ſur ce qu'on n'a pas d'ouvrages du Corrége qui tiennent de ſa maniere ſeche & de ſon grand ſtyle à la fois, une eſpece de talent mitoyen. Il faut peu de choſe à un grand génie pour développer le germe du talent qu'il poſſede, & que ſouvent il ignore lui-même juſqu'au moment où quelque objet vient à l'échauffer. Je m'imagine que quelque ouvrage de l'antiquité aura produit ſur le Corrége le même effet que les ouvrages de Michel-Ange ont fait ſur l'eſprit de Raphaël : ce qui n'auroit pu avoir lieu, ſi ce même génie n'avoit pas déja repoſé en eux. Car les objets extérieurs ne ſervent au génie que d'une eſpece de ferment, qui ne fait pas entrer une autre matiere dans celle qu'il fait fermenter, mais attire ſeulement à lui les parties de cette matiere propres à être miſe en fermentation, & les change de forme par cette puiſſance agiſſante. Il ne faut pas s'étonner de ce qu'on n'a aucunes particularités touchant le Corrége, puiſque les Ecrivains s'accordent à lui donner un naturel timide. Peut-être a-t-il été

à Rome ſans avoir été connu de perſonne, comme cela arrive ſouvent aux jeunes Artiſtes. Je crois d'ailleurs que le Corrége n'a ouvert les yeux que lorſqu'il a vu quelques morceaux de l'antiquité. Si cela n'eſt point, il faut qu'il ait trouvé ce beau ſtyle de deſſin & cette grande maniere à force de chercher la variété dans les formes & dans le clair-obſcur. Il ſe pourroit qu'ayant toujours voulu interrompre ſes contours par les clair-obſcurs, pour avoir une continuelle variété de teintes, comme je le ferai voir dans le chapitre ſuivant, il ait découvert qu'il ne pouvoit varier ſes clair-obſcurs par des contours droits & ſimples; car ſi la forme extérieure eſt ſimple & droite, les formes intérieures ne peuvent pas être ondoyantes. En effet, on voit dans les ouvrages du premier temps du Corrége, où il a employé la ligne droite, qu'il n'y reſſemble pas à lui-même; parce que ce qui caractériſe ſon deſſin, c'eſt un contour ondoyant, c'eſt-à-dire, un contour toujours compoſé de lignes courbes, concaves ou convexes, & dans lequel les lignes droites ſont ménagées ou ſupprimées. La grandioſité & la grace ſont encore des parties que le Corrége a poſſédées; car la ligne convexe aggrandit le goût, & la ligne concave donne de la légereté. Les Anciens ont plus mêlé les contours droits & angulaires que n'a fait le Corrége. Ils ont compoſé leurs contours de lignes convexes, droites,

concaves & angulaires, au lieu que le Corrége ne s'eſt ſervi que des deux lignes oppoſées. C'eſt ce qui le rend manieré & quelquefois maſſif ; s'étant ſervi ſouvent de la ligne convexe au lieu de la droite, & par fois de la ligne concave au lieu de l'angulaire. Voilà auſſi pourquoi il n'a pas été ſi vigoureux que Raphaël, ni ſi noble, ni ſi caractériſé que l'antique. Cependant il n'eſt pas à mépriſer pour la partie du deſſin, comme beaucoup de monde l'a penſé ; car on ne peut lui diſputer une partie de l'art, & même la plus idéale, c'eſt-à-dire, la grace.



Du Clair-obſcur du Corrége.

LE Corrége à porté au plus haut dégré la partie du Clair-obſcur, & je m'étonne de ce qu'on ne loue jamais que ſon coloris, qui n'eſt pas exactement la partie dans laquelle il excelloit. Si les Peintres avoient une parfaite connoiſſance de leur art, il s'apperceveroient facilement que ſon plus grand mérite conſiſte dans la rondeur & dans la vérité de ſon clair-obſcur ; & que ſi on lui ôtoit cette partie il ſeroit fort inférieur au Giorgione ou au Titien & à Van Dyk. Mais cette grace qui eſt l'effet de la rondeur & de l'élégance de ſon ſtyle toujours remuant, varié & interrompu, eſt la

partie qui nous enchante & fascine, & qui nous oblige en quelque façon d'avouer que si le Corrége n'a pas peint des hommes parfaits, il en a fait du moins des êtres plus gracieux qu'ils ne le sont, pour ainsi dire, dans la Nature. Je conclus donc que le Corrége a surpassé tous les Peintres dans la partie du clair-obscur. Raphaël l'a bien connu, comme je l'ai remarqué à son article, mais il n'a cependant pas pu parvenir à rendre l'effet de la Nature; parce que la vérité est la perfection de la Peinture comme de tout autre chose. La vérité est ce qui existe réellement, qui n'est sujet à aucune contradiction, ni composé de plusieurs choses différentes, mais d'une seule. C'est là ce qu'on peut appeller la vérité, que le Corrége a possédée à un dégré supérieur. La Nature ne nous présente jamais plusieurs objets dans un même dégré de force; c'est aussi ce que le Corrége a parfaitement bien observé. Il est certain que la forme d'un corps exposé en face de la lumiere paroit différente de celle d'un autre corps; & que la forme même cause différentes lumieres : un corps rond, par exemple, produit un point de lumiere, & une forme plate occasionne un trait de lumiere. C'est ce qui fit concevoir au Corrége qu'il n'y a point d'égalité de forces ou de formes de lumiere. Il a considéré aussi que le fond d'un tableau doit différer du premier plan, à cause de la qualité de l'air interposé

entre l'œil & ce fond; car ce qui eſt ſur le devant du tableau, eſt ſuppoſé ne pas être terni par les atômes éclairés qui circulent dans l'air; au lieu que le fond qui eſt reculé, doit être regardé comme couvert de pluſieurs couches de ces atômes, & par conſéquent comme moins clair & plus gris; vu que les ténebres & les lumieres mêlées enſemble forment des teintes griſâtres. Enfin, il a connu qu'il falloit leur donner une variété continuelle & parfaite, de maniere qu'il n'a preſque jamais répété la même force ni de clair ni d'obſcur. Une autre partie qui augmente beaucoup la beauté de ſes ouvrages; c'eſt qu'il a donné à chaque ton de couleur qu'il a ſuppoſé, le même dégré de ton dans les ombres que dans les clairs. Par exemple, dans un tableau du Corrége il eſt facile de diſtinguer l'ombre d'une draperie couleur de roſe d'avec celle d'une draperie rouge, & celle d'une chair blanche d'avec celle d'une chair brune. Pour donner de la force à une chair blanche, il ne l'a pas laiſſé ſans ombres, mais il en a fait les ombres toutes reflettées; & lorſqu'il a été obligé de les pouſſer juſqu'à la derniere force, il a ſu oppoſer une couleur plus ſombre, pour diſtinguer que l'autre eſt une ſubſtance naturellement plus claire. Auſſi ne s'eſt-il jamais ſervi d'oppoſitions affectées; car il n'a point rendu claire une matiere obſcure pour la faire ſervir de fond clair à l'ombre d'une matiere claire; en

un mot il a laiſſé à chaque couleur ſon dégré de dignité.



Du Coloris du Corrége.

Le Coloris du Corrége eſt fort beau quoiqu'un peu trop épais. Il n'a pas eu dans cette partie aſſez de délicateſſe ; le ton en eſt généralement un peu enfumé, comme le ſont les gens de ſon pays. Il a un peu trop ménagé le ton violâtre. Ses chairs paroiſſent trop fermes ; ce qui provient d'une couleur trop jaune & trop rougeâtre, & des demi-teintes trop verdâtres ; car dans la Nature la graiſſe produit la couleur jaunâtre, & la chair une teinte rougeâtre, tandis que l'humide donne un œil bleuâtre : & c'eſt là ce que le Corrége n'a pas aſſez obſervé. Voilà pourquoi ſes figures paroiſſent d'une carnation trop égale & un peu enfumée. D'ailleurs les tons de ſes draperies ſont bien imaginés, & il a admirablement bien conſervé le degré & la dégradation de ſes chairs. S'il n'eſt pas parvenu à avoir la touche vive du Titien, ni le pinceau gras du Giorgione, ni la délicateſſe de Van Dyk ; on peut dire que ſon pinceau étoit divin pour peindre les enfans & les femmes ; il étoit trop leché pour les hommes. Il avoit en général une belle harmonie.

De la Compofition du Corrége.

DANS la Compofition le Corrége n'a eu que des modeles très-foibles, auffi n'a-t-il jamais excellé dans cette partie. Il a commencé par des inventions plutôt théâtrales ou pittorefques qu'expreffives. Cependant on trouve un peu plus d'expreffion dans fes fujets gracieux que dans fes fujets graves. Il entroit affez dans les paffions érotiques, mais ne donnoit pas de caractères affez variés à fes figures. On remarque chez lui une grande reffemblance entre une tête de Vierge & celle d'une Venus ou d'une Nymphe. Il grouppoit affez bien fes figures, mais tous fes tableaux paroiffent plutôt compofés pour trouver de belles maffes de clair-obfcur que pour rendre l'expreffion propre au fujet. Il a mis beaucoup de génie dans fes raccourcis. Je m'imagine qu'il modeloit avec des manequins de cire tout le fujet qu'il vouloit compofer, & que par ce moyen il a trouvé fes différens raccourcis. Au refte il ignoroit les véritables regles de la compofition, & s'il en a poffédé une partie, elle reffemble plutôt à une production de l'imagination ou à un rêve, qu'au beau idéal. Il aimoit fi peu la ligne droite qu'on ne voit jamais fes têtes qu'en deffous ou en deffus.

De l'Idéal du Corrége.

Le Corrége a mis de l'idéal dans la partie du deſſin qui tient à l'élégance des contours. Comme dans le coloris il n'a fait que ſuivre exactement les regles de la Nature, on ne peut pas dire qu'il ait poſſédé l'idéal de cette partie. Mais j'oſe ſoutenir que c'eſt dans le clair-obſcur qu'il l'a été véritablement; car il faut une grande imagination pour ſe faire une maniere sûre dans cette partie; & pour la bien exécuter il faut poſſéder parfaitement l'idéal; c'eſt ce que Raphaël donne à entendre quand au ſujet de ſa Galathée, il dit : que pour faire une belle choſe il faut avoir un modele encore plus beau. Il eſt donc néceſſaire que l'imagination de l'Artiſte conçoive les choſes plus belles qu'elles ne le ſont dans la Nature, pour pouvoir les rendre auſſi bien qu'elles le ſont dans la Nature. Le talent de produire, dans un art ſi difficile, des objets plus agréables qu'ils ne le ſont dans la Nature même, eſt donc vraiment idéal; car par la quantité infinie de degrés que la Nature met, tant dans le clair-obſcur que dans les couleurs, elles nous offre tous les objets d'inſtincts & décidés; ce qui ne feroit pas le même effet dans la Peinture, ſi

l'on vouloit ſe contenter d'imiter ſimplement la Nature. En effet, ſi elle nous fait voir clairement une petite tache ou un pli, &c. qui ſe trouve dans l'ombre, elle nous le fera appercevoir bien plus diſtinctement dans la lumiere; car ce qui y eſt ombre eſt une ombre réelle, au lieu que dans la Peinture ce n'eſt qu'une couleur obſcure; puiſque pour diſtinguer les objets d'un tableau il doit être éclairé; & la lumiere naturelle n'eſt dans la Peinture qu'une couleur claire, de ſorte que le tableau, pour pouvoir être vu, doit être placé de façon qu'il ne reluiſe pas; car ſans cela on n'y pourroit rien diſcerner. Il faut donc ſe ſervir de certaines regles idéales, même dans l'exécution; car, comme je l'ai déja dit, la choſe éclairée eſt plus viſible que celle qui eſt dans l'ombre. Nous ne devons par conſéquent pas rendre la choſe qui eſt dans l'ombre auſſi diſtincte que l'autre, mais auſſi foible & auſſi peu ſenſible qu'elle le paroît en comparaiſon des objets éclairés. L'art ne doit donc pas imiter ce qui eſt vrai; (cela eſt impoſſible) mais ce qui paroît l'être. Car comme nous n'avons pas autant de tons ou de degrés différens dans la Peinture qu'il y en a dans la Nature, nous ne devons opérer que par comparaiſon; c'eſt-à-dire, que de quelque côté que tombe notre lumiere, nous devons rendre la ſeconde teinte de quelques degrés plus obſcure qu'elle ne l'eſt dans la Nature. Alors le

tableau paroîtra vrai ; mais ſi on vouloit mettre la demi-teinte telle qu'elle eſt, nous n'aurions jamais aſſez de clair pour lui donner la lumiere néceſſaire. Je crois avoir démontré que le Corrége a obſervé toutes ces parties en perfection. Il peut donc être regardé comme idéal & même comme ſublime dans la partie du clair-obſcur. Pour le coloris il n'a fait qu'imiter la Nature ; excepté dans la partie qui regarde la draperie, qu'il a ſu choiſir ſelon les maſſes qui lui étoient néceſſaires. Il a auſſi connu parfaitement la force & le degré des couleurs locales pour faire avancer ou fuir les parties qu'il vouloit dans ſa compoſition. Il a mis de l'idéal dans une certaine eſpéce de mouvement de ſes figures, mais qui n'eſt que théâtral ou pittoreſque, ſans être expreſſif ni d'un grand effet. Enfin, le Corrége a ſoumis toutes les autres parties de la Peinture au beau choix de l'effet du clair-obſcur, & tout ce qu'il a fait de beau dérivé de là.



Réflexions ſur le Titien & ſur ſon Goût.

C'EST ſous Jean & Gentil Bellino que le Titien commença à peindre ; mais on ne connoît, pour ainſi dire, aucun de ſes ouvrages qui ſoit

dans la maniere de ces maîtres. Je m'imagine qu'il ne s'occupa qu'à copier ſous eux, & qu'il fit enſuite d'autres études. Le Giorgione étudia ſous les mêmes maîtres que le Titien, dont il eſt à croire que la tournure d'eſprit étoit à-peu-près analogue à celle du Corrége.

Le Titien quitta alors ſes maîtres & ſe mit à étudier ſous le Giorgione, dont il prit la force, la douceur & la rondeur; mais le pinceau du Giorgione étoit plus large. On voit dans la Sacriſtie *della Salute* un très-beau tableau dans ce goût du Titien, qui eſt même d'un coloris plus brillant que ſes autres ouvrages. Il aggrandit enſuite ſa maniere, & ſe fit un très-beau ſtyle, tant pour les formes que pour le coloris. Il a cependant été, en général, fort inégal. On a de lui des ouvrages admirables & d'autres qui paroiſſent faits à la hâte. C'étoit le défaut ou, pour ainſi dire, le mérite des Peintres de l'école Vénitienne, qui ſe ſont fait un honneur de travailler avec facilité; & l'on a plus eſtimé le Tintoret pour ſon habileté que pour l'excellence de ſes ouvrages. Il ne faut donc pas être-ſurpris que leur deſſin ſoit peu correct; car cette partie demande une grande patience & beaucoup de réflexion, pour mettre bien enſemble les différentes parties & le tout. Voilà la raiſon pourquoi le Titien, quoique d'ailleurs bon Deſſinateur, a négligé cette partie, pour aller plus

rapidement. Il eſt néanmoins préférable à tous les autres Peintres Vénitiens; car il a eu le jugement juſte & la patience de peindre preſque toujours d'après Nature, ſans cependant ſe donner beaucoup de peine pour connoître les cauſes de la Nature, en ſe contentant d'imiter ſes effets; ce qui lui a donné un coloris admirable. C'eſt dans cette partie qu'il a excellé le plus dans ſon temps. Dans la ſuite il a changé de maniere, ce qu'on attribue à ſa vieilleſſe. Il eſt tombé dans un goût meſquin, quoiqu'il ait toujours conſervé un ton général. Il a quelquefois été dur, & à force d'aller vîte, il a donné des coups de pinceau fort rudes. Ses meilleurs ouvrages ſont à Véniſe, où l'on voit entr'autres dans la maiſon Graſſi une Venus qui eſt d'un bon deſſin & de ſon meilleur temps. Un autre chef-d'œuvre du Titien, c'eſt le tableau de Saint Pierre martyr, dans lequel il s'eſt ſurpaſſé, & qui doit le faire regarder comme grand Peintre & bon Deſſinateur. Il en a étudié toutes les parties d'après Nature, & l'a néanmoins exécuté d'un pinceau auſſi hardi que s'il l'eût fait d'imagination. Ce tableau n'eſt pas d'un grand fini, mais on y voit des touches fieres & vigoureuſes, qui avec peu de choſe expriment ce que le Corrége n'a rendu qu'avec un grand travail. Je crois pourtant qu'il n'a pas été dirigé par la même cauſe que le Corrége, mais qu'il y eſt parvenu par une excellente imitation de la Nature. Ses draperies ſont brillantes

& ont de l'idéal, mais elles ſont trop écraſées. Son payſage eſt de la plus belle maniere que je connoiſſe, & l'on peut dire qu'en général, il a excellé dans ce genre; mais la partie dans laquelle il a le mieux réuſſi, c'eſt le coloris & une certaine touche hardie, dont le Corrége auroit même eu beſoin pour augmenter la beauté de ſes ouvrages. Perſonne n'a traité auſſi bien que lui les demi-teintes ſanguines, qui produiſent le bon effet de la Nature.

Du Deſſin du Titien.

LE Titien dans ſon premier temps fut ſec dans ſes contours & parut imiter le ſtyle de ſes Maîtres. Enſuite il aggrandit ſon goût en tâchant de ſuivre la Nature. A la fin donnant plus de liberté à ſon pinceau, il négligea la partie du deſſin, & devint lourd & maſſif; cependant il a mieux fait les enfans que tous les autres Peintres. Le Pouſſin l'a beaucoup étudié dans cette partie; & François Flamand ou Fiamingo, le premier Sculpteur qui l'ait poſſédé à un haut point, l'a puiſé dans les ouvrages du Titien. En un mot, le Titien étoit né avec tout le génie néceſſaire pour être un grand Deſſinateur; car il poſſédoit toute la juſteſſe requiſe pour bien imiter la Nature & même les ouvrages

antiques, s'il les eût étudiés ; mais la grande ardeur qu'il eut pour le travail, ne lui permit pas d'en faire une étude ſolide : on ne peut donc pas dire qu'il fut bon Deſſinateur.



Du Clair-obſcur du Titien.

PLUSIEURS Ecrivains prétendent que le Titien eſt l'inventeur d'un certain clair-obſcur particulier qui donne un effet ſi admirable à ſes ouvrages. Mais j'oſe aſſurer qu'ils ſe ſont trompés, ainſi que ceux qui font paſſer le Corrége pour le plus grand Coloriſte. Pour louer ce dernier, on dit communément que ſes figures ſont des morceaux de chair; ce qui eſt une choſe différente du coloris. On dit auſſi du Corrége qu'on voit juſque dans ſes ombres, & qu'il ſemble qu'on puiſſe paſſer la main entre un objet & un autre. Cette louange n'a rien de commun avec le coloris ; puiſque cela peut ſe faire par le deſſin ſeul. Si le Titien a quelque choſe de particulier dans ſon clair-obſcur, on peut dire que cela provient de ſon coloris ; car ayant remarqué que les ombres dégradent la qualité des couleurs & les rendent plus ſombres, il vit qu'il falloit les faire plus obſcures. Et comme il s'apperçut que la grande lumiere ne peut pas être imitée par la couleur, parce qu'elle reluit, il

chercha à la rendre auſſi claire qu'il étoit poſſible. C'eſt donc par l'effet des connoiſſances du coloris qu'il a bien opéré dans le clair-obſcur; d'ailleurs il a tâché d'imiter la Nature dont il s'eſt toujours ſervi. Il a cherché la variété que lui préſentoit la Nature, mais il n'y a pas mis l'idéal du Corrége, en tâchant ſeulement de l'imiter exactement. Il ne faut cependant pas prendre à la lettre ce que je dis; car lorſque j'avance qu'un tel Maître a poſſédé ou n'a pas poſſédé telle ou telle partie, je ne parle qu'avec reſtriction, en les comparant l'un à l'autre en particulier, & tous à la perfection. On ne peut donc les conſidérer que comme des grands Artiſtes; car pour poſſéder parfaitement la moindre partie d'un art ſi difficile, il faut avoir un eſprit pénétrant & élevé. Il n'eſt d'ailleurs pas vraiſemblable que ces grands Maîtres ignoraſſent tout-à-fait une partie néceſſaire à leur art; mais l'imperfection attachée à l'humanité, ne leur a pas permis d'exceller dans toutes les parties. Cependant on auroit peut-être donné la palme du deſſin à Raphaël, ſi nous n'avions pas connu les antiques qui lui ſont ſupérieurs. De même ceux qui n'ont pas une connoiſſance aſſez approfondie de la Peinture, pour apprécier la beauté du clair-obſcur du Corrége, pourroient croire qu'on ne peut ſurpaſſer le Titien dans cette partie. Pour moi, qui en connois tout le prix, j'oſe le mettre en parallele avec lui.

Du Coloris du Titien.

Nous possédons malheureusement si peu d'ouvrages du Giorgione, qu'à peine peut-on savoir ce qu'il a su & ce qu'il a ignoré; cependant le Titien nous en a laissé quelques-uns dans le goût de ce Maître qui suffisent pour nous faire douter auquel de ces deux Peintres on doit attribuer le mérite d'avoir montré le premier la maniere dont il faut employer les draperies de différentes couleurs, & à quoi ces couleurs sont propres. Mais pour m'expliquer mieux, j'attribuerai ce mérite au Titien; ce que je puis faire d'autant plus hardiment qu'on peut se convaincre par ses ouvrages, que s'il n'a pas été le plus grand dans cette partie, il a du moins le mérite de l'invention. Je dirai donc que le Titien a été le premier entre les Peintres qui, depuis le renouvellement de l'art, ait su employer l'idéal dans les différentes couleurs des draperies, suivant leur dignité ou force. Avant lui on se servoit assez arbitrairement des couleurs & l'on peignoit presque toutes les draperies d'un même degré de clair & d'obscur. Mais le Titien & le Giorgione connurent que la couleur rouge fait avancer les objets; que le jaune attire & retient les rayons de lumiere; que le bleu est sombre

&

& propre à faire de grandes maſſes d'ombre. Ils joignirent à cela la connoiſſance des effets des couleurs moëlleuſes, & la maniere de s'en ſervir avantageuſement. Par ce moyen le Titien acquit une véritable idée du beau coloris, & ſentit la maniere dont il faut donner la même grace & clarté de ton, & la même dignité de couleur à l'ombre & aux demi-teintes qu'aux clairs. Auſſi ſut-il admirablement bien diſtinguer la tranſparence d'une peau fine & diaphane par une quantité de demi-teintes, & ſon humidité ſanguine par un œil bleuâtre. Enfin, il quitta le goût des freſques, & connut qu'il y a des variétés de ton ; que ce qui eſt diaphane ou tranſparent, eſt d'une couleur plus indéciſe que ce qui eſt opaque, & que la lumiere s'arrête & réfléchit ſur ce qui n'eſt pas tranſparent. Par ces réflexions & par ces raiſonnemens il acquit une ſi grande beauté de coloris, que perſonne ne l'a encore ſurpaſſé dans cette partie. Les progrès qu'il y fit, doivent être principalement regardés comme le réſultat de la coûtume des Peintres de ſon pays. L'Ecole Romaine n'a jamais eu de bon Coloriſte; les Lombards ont un peu mieux poſſédé cette partie; les Vénitiens l'ont portée au plus haut degré de perfection. La raiſon en eſt que ces derniers ſe ſont toujours appliqués à peindre le portrait, de ſorte qu'en travaillant d'après la Nature, ils acquirent une plus grande idée de la variété; car il eſt aſſez ordinaire que les perſonnes

qui font faire leur portrait, veulent être peintes avec les habits qu'elles portent. Le Peintre est donc obligé de représenter une plus grande variété d'objets, tels que des picrreries, du velour, du satin, du drap, du linge, &c.; variété qui sert beaucoup à ouvrir l'esprit de l'Artiste, en cherchant les moyens de bien imiter ces différens objets; ce qui lui est très-nécessaire, parce que les Amateurs, accoûtumés à trouver ce luxe dans tous les tableaux, exigent du Peintre un certain goût pittoresque & brillant. Cependant à Rome, où l'on a conservé davantage le goût de l'antique, on méprise cette variété d'objets, & l'on cherche au contraire à rendre les tableaux aussi simples qu'il est possible. Les connoisseurs n'y veulent que des sujets héroïques où cette ostentation seroit nuisible. Dès l'enfance ils prennent ces maximes & s'accoûtument à un goût qui tient plus de l'idéal & du choix que du vrai & de l'individuel. Nous voyons que de tous tems les Hollandois, les Flamands & les Allemands ont eu un bon coloris. Rubens & Van Dyk ont beaucoup formé leur goût en peignant des velours & des satins. Le premier a été si frappé des beaux reflets & des accidens de lumiere que ces différens objets lui donnoient, qu'il a fait la peau aussi reluisante que le satin. Il avoit étudié le Titien, mais sa maniere lui parut trop difficile: le coloris du Titien étant assez varié & d'un ton admirable. Il n'a jamais manqué à l'accord

général, que Rubens n'a pu trouver; & lorsqu'il paroît posséder cet accord, ce n'est qu'à force d'employer une grande diversité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. Car les couleurs ne choquent l'œil que quand elles sont en petit nombre & qu'elles ne sont pas bien mariées. Donnons-en un exemple. Nous voyons l'arc-en-ciel dont toutes les couleurs sont d'une belle harmonie; mais si l'on essayoit d'en ôter ou le rouge, ou le bleu, ou le jaune, toute l'harmonie seroit détruite. De même, si dans un tableau on met le verd & le jaune ensemble, ils feront un mauvais effet. Le rouge & le jaune produiront la même discordance. La raison en est, que la vraie harmonie ne consiste qu'en un parfait équilibre des trois couleurs franches ou primitives, le rouge, le jaune & le bleu. Rubens a pris pour modele l'arc-en-ciel, & a employé toutes les couleurs dans ses tableaux. Mais le Titien a su mettre par son art une parfaite harmonie entre tous objets de ses ouvrages. Je puis donc assurer que la connoissance des couleurs & la partie du coloris n'ont jamais été portées à un plus haut degré de perfection que par le Titien, qu'on doit par conséquent regarder comme le plus grand Coloriste.

De la Compoſition du Titien.

LA Compoſition du Titien fut d'abord fort ſymétrique, ſuivant la maniere de ſon temps. Sa ſeconde maniere a été plus facile & plus libre ; mais il a néanmoins preſque toujours compoſé ſans regle. Dans ſon dernier tems, il ne paroît pas avoir donné la moindre attention à la compoſition de ſes tableaux ; cependant il a été quelquefois expreſſif. Il a ſouvent mis des portraits dans ſes tableaux, ce qui les rend encore plus froids. On pourra me dire que ſa compoſition a été quelquefois heureuſe ; cela eſt vrai ; mais ce mérite eſt ſi rare chez lui, qu'on ne peut le porter en ligne de compte. En un mot, il n'a fait dans cette partie que ſuivre la Nature, ſans même obſerver les expreſſions délicates qui s'y trouvent.



De l'Idéal du Titien.

LE Titien n'a pas mis beaucoup d'Idéal dans ſon deſſin. Dans le clair-obſcur il en poſſédoit aſſez pour bien concevoir la Nature, mais il n'en a pas eu autant que le Corrége. Son clair-obſcur

n'eſt, pour ainſi dire, qu'ébauché. Il en a mis davantage dans le coloris; il en a même eu aſſez pour trouver les caracteres & les degrés des couleurs, qu'il a ſu bien employer. Car il n'eſt pas ſi facile qu'on le croit de ſavoir quand il faut ſe ſervir d'une draperie rouge ou d'une draperie bleue; & c'eſt une partie que le Titien a merveilleuſement bien entendue. Il a mis auſſi une grande harmonie entre les couleurs; partie qui tient à l'idéal, & qui ne peut s'apprendre dans la Nature, ſi on ne la conçoit pas d'abord dans l'imagination. Ce que j'ai dit au ſujet du clair-obſcur, que les demi-teintes n'ont pas autant de degrés dans l'art qu'elles en ont dans la Nature, peut s'appliquer au coloris & à l'harmonie. Si l'on ne ſait pas employer à propos les regles de l'art, la ſimple imitation de la Nature ne ſervira de rien. J'en conclus donc que le Titien, pour avoir ſi bien rempli cette partie, a eu beſoin de beaucoup d'idéal. Sa compoſition étoit fort ſimple, & ce n'étoit que par néceſſité qu'il y penſoit; par conſéquent il n'y a mis que peu d'idéal.



Du Goût des Anciens.

L'HISTOIRE nous fournit plusieurs faits sur l'invention de l'art du Dessin; mais ce qui en est dit, quoique bien fondé peut-être, est si confus que nous n'en sommes pas mieux instruits. Je crois même qu'il est, pour ainsi dire, impossible de découvrir la véritable origine de cet art; d'autant plus que peut-être a-t-il été inventé en différentes contrées à la fois; de même que l'Imprimerie, qu'on a découverte en Europe, & qui étoit déja connue à la Chine. Il se peut que l'Egypte, la Grece & l'Italie aient donné en même-temps naissance à l'art; ou peut-être bien a-t-il passé successivement de l'un de ces pays dans l'autre. Quoiqu'il en soit, comme c'est une question peu importante en elle-même, nous ne nous y arrêterons pas, pour tracer la route que, selon l'opinion la plus vraisemblable & la plus reçue, les Anciens ont suivie pour perfectionner la Peinture & la Sculpture.

Je crois que c'est l'art du Dessin qui a été inventé le premier; c'est-à-dire, que la Peinture & la Sculpture ont succédé au Dessin; ou pour mieux dire, que la Sculpture est venue après le Dessin, & la Peinture encore plus tard. Je pense aussi

que les premiers essais de Dessin n'ont été que des ébauches grossieres & des formes à-peu-près humaines; qu'ensuite on a inventé le plastique ou l'art de modeler en terre; & que c'est par cette invention qu'on a commencé à se rapprocher davantage de la Nature. Car il est plus facile de donner une forme à une chose qu'on voit de tous côtés, qu'à un simple Dessin qui demande plus de jugement & d'exercice que la Sculpture. Cependant j'avoue ne pas être en état de décider cette question. Je suis seulement persuadé que les Anciens ont commencé l'art du Dessin par des formes longues, simples & droites, telles que sont les figures qu'on voit sur les vases Etrusques. Il y a à Rome plusieurs bas-reliefs antiques de marbre dans ce goût, & entr'autres quelques-uns qui paroissent être des ouvrages Egyptiens. Si on m'allégue que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût; parce que leur Nature a été plus forte, leur climat plus tempéré, leurs exercices & leurs coûtumes plus propres à former des corps robustes. Je répondrai qu'il me paroît évident que l'art n'a pas d'abord pu imiter la belle Nature, & que les Etrusques ne composoient pas non plus un peuple svelte & maigre, mais fort & vigoureux. Cependant leurs ouvrages en marbre & les dessins qu'on voit sur leurs vases, sont maigres & roides. Je suis persuadé aussi que toutes les autres sciences qui peuvent servir à orner l'esprit, étoient déja

fort avancées avant qu'on n'inventât la Sculpture & la Peinture : c'eſt ce qui me fait ſoupçonner qu'ils ont tracé une route tout-à-fait différente de celle que ſuivent les Modernes. Il eſt à croire qu'ils ont pris pour guide le raiſonnement plutôt qu'une ſimple routine ou qu'un vague caprice ; & qu'ils ont eu pour maxime de commencer par ce qui étoit le plus néceſſaire ; & qu'enſuite ils ont penſé aux proportions. Ils ont ſans doute compris que toute l'utilité de la forme humaine conſiſte dans ces deux parties, qu'ils chercherent d'abord à obſerver : c'eſt ce qui a produit leur premier goût & le plus ancien ſtyle.

Je crois pouvoir démontrer ce que je viens de dire : 1°. Par les ſujets hiſtoriques qu'ils ont repréſentés, 2°. Par les Divinités & les autres figures qui ont évidemment rapport aux myſteres de leur culte. Ils avoient donc la connoiſſance de beaucoup d'autres choſes, & je penſe que la philoſophie naturelle leur étoit ſur-tout familiere : car il n'eſt pas probable que les Artiſtes qui ſe ſont appliqués au deſſin, n'aient pas dirigé leurs opérations par le raiſonnement. Auſſi voit-on que les vaſes dont je parle, étoient d'une forme admirable & d'un travail très-fini. Une autre raiſon qui me paroît très-concluante, c'eſt qu'on voit dans ces mêmes figures une proportion qui ne peut être que le réſultat de principes certains & fixes ; & je m'imagine que ces principes n'étoient fondés que ſur les proportions

qui avoient été inventées & établies par les Grecs. Ce qui me fait d'ailleurs ſoupçonner qu'ils avoient de pareilles regles, qu'ils s'étoient apparemment formées ſur la plus belle Nature de leur temps & de leur pays, c'eſt que toutes leurs têtes ſe reſſemblent. S'ils avoient travaillé ſans principes, comme nous; ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans leur ſecond temps ils s'apperçurent que ce ſtyle étoit ſec & meſquin. Ils aggrandirent donc leur maniere & donnerent plus de nobleſſe à leurs ouvrages. Ils ne retrécirent plus tant les proportions du corps; mais conſervant encore le goût des lignes droites, ils tomberent dans un ſtyle un peu maſſif, quoique d'ailleurs aſſez beau : car à la maigreur près, leur premier goût étoit déja bon. Nous avons quelques anciennes ſtatues Etruſques de ce genre qui ſont lourdes & dures; quoique d'un bon caractere, telle que l'Amazone Etruſque. Nous n'avons point ou preſque point d'ouvrages Grecs de ce ſtyle. Il eſt néanmoins probable qu'ils ont ſuivi la même route; car on voit encore un reſte de ce ſtyle dans les beaux ouvrages Grecs que nous poſſédons. Leur front plat, leur nez quarré; leurs ſourcils bien marqués, leurs levres découpées & même bordées, ſont aſſurément des témoignages certains de ce que j'avance. Il y a entr'autres dans ce goût une ſtatue de la *Minerva Medica* au palais Juſtiniani, dont les traits ſont

d'une grande ſimplicité. Je pourrois même dire qu'elle n'eſt que du ſecond ſtyle des Grecs.

Toutes les ſtatues du groupe de Niobé paroiſſent d'un temps qui n'eſt gueres plus avancé. On y remarque la plus haute perfection dans la proportion; les formes en ſont ſublimes; enfin elles ſont d'une beauté achevée; mais il y manque encore une certaine morbideſſe qui a été trouvée plus tard. Leurs lignes ſont un peu trop droites; les angles en ſont trop ſentis, & on n'y remarque point ce ſublime de l'élégance ſi parfaitement varié que l'on admire dans quelques autres ſtatues Grecques, telles que celles de l'Apollon, de la Venus de Médicis, du Ganimede, &c. Je penſe que les ſtatues du groupe de Niobé ont été faites avant le ſiécle d'Alexandre-le-Grand; car on ſait qu'à cette époque les Grecs ne s'occupoient pas beaucoup de la draperie, mais tâchoient ſeulement d'éviter le ſtyle dur & roide de leur premier temps, & le lourd du ſecond. Vers le regne d'Alexandre on parvint à la plus haute perfection de l'art. On chercha à donner plus de mouvement aux contours; on ôta à la pierre ſa dureté qui eſt cauſée par les angles & les lignes droites; & les Sculpteurs commencerent à étudier la chair, & chercherent à parvenir à la parfaite imitation de la Nature. J'oſerois preſque avancer que c'eſt à la Peinture qu'on doit ce dernier coup d'effort; cependant je crois que cet art n'avoit

encore été porté à un certain degré que par l'Ecole de Pamphile, qui peut-être même étoit éloignée de la perfection. Mais lorsqu'Appelle parut, il aggrandit le goût de son temps & en ôta toute la sécheresse. On prétend qu'il disoit que les autres Peintres savoient beaucoup chacun en particulier, mais que lui seul avoit la grace en partage, & savoit quand il falloit quitter un ouvrage : ce qui assurément ne prouve pas que le pinceau d'Apelle étoit trop négligé. Mais je pense qu'il a voulu dire par-là qu'il évitoit dans ses ouvrages toute sécheresse; & que les autres Peintres n'avoient qu'une partie de la perfection, mais qu'il possédoit une véritable union des parties. Ce fut alors, dis-je, que les Sculpteurs ouvrirent les yeux, en voyant la morbidesse & l'élégance que ces grands Peintres mettoient dans leurs ouvrages : ce qui produisit le style admirable & sublime que l'on admire dans le Laocoon, dans l'Apollon, &c. Il est à croire qu'alors les talens des grands Peintres éclipserent la gloire des Statuaires, & que ce n'est que depuis cette époque que la Peinture commença à être en estime. Car les Ecrivains nous apprennent que Philippe, Roi de Macédoine, fit en faveur de Pamphile une loi par laquelle il étoit ordonné qu'on n'enseigneroit la Peinture qu'à des hommes libres. C'est aussi sans doute à l'estime que ce Prince témoigna pour les Peintres, qu'il faut attribuer la considération publique dont ils

jouirent ; ce qui leur procura les moyens de perfectionner leur art. Dans ce temps la Peinture étoit encore peu connue, quoique la Sculpture fut déja assez commune. C'est jusqu'à cette époque que les arts se perfectionnerent de plus en plus ; mais après la mort d'Alexandre, ils ne firent plus de progrès ; quoique la Peinture & la Sculpture se soient étendues davantage. Il y a lieu de penser que ce beau siecle a été semblable à celui de Raphaël & de Michel-Ange, qui tout d'un coup a produit les plus belles choses qui aient été faites depuis le renouvellement de l'art. Quoique dans la suite on soit parvenu à mieux faire certaines parties, on a cependant pas encore pu surpasser ces grands hommes ; & il est à croire qu'il en a été de même dans l'antiquité. Depuis le regne de Philippe jusqu'à la chûte des Républiques Grecques, les arts firent constamment de nouveaux progrès ; mais ce ne fut que dans les moindres parties. Jusqu'à ce temps on ne s'étoit appliqué qu'aux parties essentielles de l'art ; & l'on ne cherchoit guères à étudier la finesse des cheveux & d'autres objets qu'il est, pour ainsi dire, impossible à la Sculpture de rendre, pour ne s'arrêter qu'à une parfaite imitation de la Nature. Les draperies n'étoient, en général, pas si bien exécutées qu'elles l'ont été depuis ce temps-là. Il est néanmoins certain qu'après la chûte des Républiques Grecques, il y eut encore de très-

grands Statuaires qui, dans quelques parties, égalerent les plus fameux Artiſtes de la Grece. Le goût moëlleux & délicat a même été porté, pour ainſi dire, plus loin par ces Maîtres. Ils n'ont cependant pas ſurpaſſé ces premiers, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination auſſi ſublime, ni l'eſprit auſſi élevé que ceux du beau ſiécle d'Alexandre. On ne peut douter que la liberté & l'opulence n'étendent la ſphere de l'eſprit-humain, & ne l'élevent davantage par des idées grandes & ſublimes. Les beaux arts furent enſuite tranſportés de la Grece à Rome. On ne trouve cependant point de bonnes ſtatues avec des noms latins; mais je ne déciderai pas s'il faut l'attribuer à quelque affectation de la part des Artiſtes Italiens ou à une vérité de fait. Il ſe pourroit bien que les anciens Romains aient eu la manie, comme ceux de nos temps, d'écrire leurs noms dans la langue des Savans; mais d'un autre côté, il eſt poſſible que les Artiſtes de cette Nation n'ayent jamais porté l'art à une aſſez grande perfection pour leur avoir mérité quelque eſtime.

Les Siciliens ont conſervé plus long-temps le bon goût; ils ont même adopté celui des Grecs (1).

---

(1) Il eſt à croire que le goût des Siciliens différoit de celui des autres Grecs, en ce qu'il étoit moins correct, plus rond & plus chargé. Je crois même qu'ils ne travaillerent pas le marbre avec autant de ſoin que les autres Grecs,

Mais les Antiquaires ſont tombés dans une grande erreur, quand ils ont voulu chercher la perfection dans des choſes qui n'en ſont, pour ainſi dire, pas ſuſceptibles, telles que les pierres gravées, où il ne faut pas chercher la perfection,

---

Ce qui me le fait conjecturer, c'eſt qu'il y a une grande quantité de morceaux antiques de ce genre ; même des ſtatues qui vraiſemblablement ne ſont pas des ouvrages Grecs, puiſque ce ſont des eſclaves tels qu'avoient les Romains. Auſſi trouve-t-on beaucoup de têtes & de buſtes avec des caracteres très-reſſemblans à cette nation, ſous les figures de gladiateurs ou d'autres ſoldats. Ce même goût eſt auſſi fort analogue à celui qu'on remarque dans les pierres qu'on ſait avoir été gravées chez eux. Les ſtatues dont je parle, n'ont ſans doute pas été tranſportées de la Grece à Rome ; car elles ne ſont pas aſſez belles pour avoir mérité cet honneur. Elles ne ſont néanmoins pas non plus du ſtyle Romain, qui eſt très-dur, roide & ſec, comme on peut s'en convaincre par la plupart de leurs buſtes, principalement par ceux qui ont été faits dans le temps le plus voiſin du grand ſtyle des Grecs, tels que ceux de Céſar, d'Auguſte & des Conſuls qui les ont précédés. Les arts ne paroiſſent pas avoir eu beaucoup de brillant à Rome avant le temps de Néron. On voit des beaux ouvrages faits ſous le regne de ce Prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre du temps d'Adrien ont été faits par des Grecs ; car on y reconnoît leur goût ; & dans leurs défauts même ils ſemblent nous retracer le ſtyle des Anciens, tant par la ſimplicité des contours que par l'union des proportions & les beaux caracteres de tête.

mais ſeulement le ſtyle. En effet ce ne ſont, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, que des choſes faites par routine ou méthode, où l'on n'a cherché qu'à rendre les choſes les plus aiſées, en évitant ce qui offroit trop de difficulté, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarraſſer l'Artiſte.

On remarque ce que nous venons de dire dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique, & qui par conſéquent paroiſſent avoir mérité l'approbation des Anciens même. On voit qu'ils ont fait conſiſter la beauté dans une belle & noble ſimplicité. Je crois que l'art n'eſt tombé que par le trop grand nombre d'Artiſtes, & que c'eſt cette même raiſon qui rendit l'art ſi commun qu'il ceſſa d'être en eſtime. Enfin, dans le temps de la plus grande ſplendeur de l'Empire Romain, lorſqu'on ne conſidéroit plus que les gens de guerre, les Artiſtes ſe voyant privés de l'eſpérance d'être recherchés, tomberent dans le découragement; ce qui les fit renoncer à l'étude de l'art, qui devint alors une eſpece de métier, & fut à la fin plongé dans un oubli preſque total. Et comme rien ne peut reſter à un même degré fixe, l'art, ne faiſant plus de nouveaux progrès, déchût rapidement. Enfin les révolutions de l'Empire, les guerres ſucceſſives, le changement de Religion & l'abolition des images porterent le dernier coup au bon goût, en détruiſant même les reſtes des chefs-d'œuvre des Anciens. Cependant nous

devons encore aux miférables Grecs de ce temps-là le renouvellement de la Peinture; puifque de leur Pays ils porterent de nouveau cet art en Italie, où il fut enfuite perfectionné par les Florentins, par les Vénitiens & par les Lombards, jufqu'au temps de Raphaël, du Corrége & du Titien. Depuis ces grands Maîtres l'art a infenfiblement déchu jufqu'à nos jours; & il eft à craindre qu'en fuivant la route que nous tenons, il ne tombe de nouveau dans un parfait oubli. Voilà ce que j'avois à dire de l'invention, de l'art, de fon accroiffement & de fa chûte. Parlons maintenant plus particuliérement du goût & des beautés de l'art.

Je commencerai d'abord par les beautés particulieres qui fe trouvent dans le premier, dans le fecond & dans le troifieme ftyle des anciens Artiftes. Dans le principe tous les goûts fe font réduits à un feul, qui étoit groffier & informe. Les Egytiens ne font point fortis de ce ftyle; car la Nature chez eux n'étoit pas affez belle pour leur faire découvrir les beautés & les regles de la proportion, qui furent trouvées par les Grecs & les Etrufques. Ceux-ci connurent les premiers que la partie extérieure, qui eft portée à la plus prochaine, doit être plus légere que celle qui la tire à foi; que par conféquent un grand pied, une grande main, une groffe tête font des impropriétés; & qu'il faut, en général,

néral, que le corps ait la propriété & la facilité de faire tous les mouvemens. Par cette considération ils s'apperçurent que les cuisses sont attirées au corps, les jambes aux cuisses & les pieds aux jambes; l'humérus au corps, l'avant bras à l'humérus, la main à l'avant-bras, & ainsi du reste, jusqu'à la derniere phalange des doigts; le cou au corps, la tête au cou, &c. Ils s'apperçurent par-là, dis-je, qu'il faut nécessairement qu'il y ait des forces déclinantes & des diminutions de poid. Cela leur donna la premiere idée de cette légéreté qu'on voit dans les figures Etrusques. Ils connurent aussi que la force de la position commence par le bas; que le pied porte la jambe, la jambe la cuisse, la cuisse le corps. Par ce moyen ils apprirent que la longueur de ces membres méritoit une attention particuliere. Ils étudierent donc la belle Nature de leur Pays & s'en formerent des regles. Ils virent que dans ces quatre parties, corps, cuisse, jambe & pied, il y à deux différentes causes de mécanisme; c'est-à-dire, que par le mouvement attractif, ils doivent toujours être plus légers aux extrêmités; que les mouvemens portatifs du même mécanisme demandent, au contraire, plus de force aux extrêmités, que pour cela ils paroissent devoir être plus grands: mais ils s'apperçurent que ces causes agissent en sens contraire; c'est-à-dire, que ce qui fait porter le poids du corps, n'est pas la grosseur, mais la

longueur de l'angle du pied. De ſorte qu'ils virent qu'il faut faire le pied mince & long; & parvinrent par ce moyen à accorder l'art avec la Nature. C'eſt en quoi conſiſte la plus grande utilité de l'art, & ce qui prouve la perfection des regles. Je conclus donc que nous devons la belle proportion aux premiers inventeurs de l'art, ou du moins au premier ſtyle de l'antiquité. On ne trouvera aucune contradiction dans ce que j'avance, ſi l'on ſait m'entendre. Car lorſque je dis que le pied doit être grand, il faut ſavoir qu'il n'y a de grand que les choſes qui ont beaucoup de circonférence : ainſi un pied peut être long en comparaiſon de ſa largeur, ſans cependant être grand; & l'on voit effectivement que les meilleures ſtatues antiques ont les pieds longs.

Dans le ſecond ſtyle les Anciens conſerverent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans leur premier temps; mais s'étant apperçus combien ce ſtyle étoit roide & ſec, ils en changerent le contour, en ne pinçant plus ſi fort la partie étroite des articulations; ce qui donna à leurs ouvrages plus de goût & de grandioſité, mais ils devinrent à la vérité plus lourds, parce qu'ils n'avoient pas encore ſu trouver la ligne ſerpentine ou ondoyante. Ils commencerent à ſe ſervir davantage des lignes convexes, par leſquelles ils donnerent encore un plus grand caractere à leurs figures; ces lignes ne leur ſervirent

néanmoins que pour les grandes parties. Les ouvrages que nous pouvons croire être de ce temps-là, forment toujours un angle dans les inflexions; car leur profondeur n'eſt compoſée que de lignes convexes dont la recontre forme un angle : ce qui donne un goût découpé à toutes les inflexions. Ils ne ſe ſervoient néanmoins pas toujours des ſeules lignes convexes; mais des lignes convexes & des lignes droites enſemble. Les droites ſervoient pour les parties ſaillantes, & les convexes pour les inflexions; c'eſt-à-dire, à l'endroit de la plus forte rentrée, & là où elle eſt la plus courte & la plus rapide. La même ligne ſe remarque dans les caracteres de leurs têtes. Ils ne formoient qu'une ſeule ligne ſaillante depuis la naiſſance des cheveux juſqu'à la pointe du nez, & cette ligne étoit droite : caractere qu'ils donnoient à toutes leurs têtes. Ils conſerverent encore de leur premier ſtyle cette grande ſimplicité de lignes tant droites que convexes. Ils obſerverent auſſi d'abaiſſer les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes. En un mot, ils porterent le plus grand ſoin aux formes générales. Par exemple, on voit dans leurs têtes de Jupiter & des autres ſtatues dont j'ai parlé plus haut, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites, & qu'ils ont obſervé les angles & les parties principales en négligeant les moindres. C'eſt ainſi que depuis la naiſſance des cheveux juſqu'au bout du nez il n'y a qu'une ligne; de-là

il n'y a qu'un méplat qui forme la pointe du nez, & une ligne droite qui va jusqu'à la racine du nez. La partie la plus élevée du nez est plate; les deux côtés le sont pareillement, & nous voyons qu'ils ont à peine marqué les narines, pour ne pas interrompre la forme principale du nez, qui est composée de deux triangles aux côtés & une plate-forme sur toute sa surface. Ils cesserent même alors de faire sentir l'os du nez; & depuis la racine du nez jusqu'à la partie la plus avancée de la levre supérieure, ils firent une autre plate-forme, & tinrent cette partie presque aussi large que celle du nez. Cette partie imprime même aux têtes un certain caractere de grandeur & une noble gravité. Je crois qu'ils auroient aussi donné la même forme à la levre inférieure, si la Nature n'avoit pas marqué une trop grande différence dans cette partie. Néanmoins ils ont accordé la Nature avec leur goût, en faisant sortir la levre inférieure presque droite, & en répétant la plate-forme après la surface la plus élevée de cette levre inférieure. Ils tâcherent aussi de donner au menton une forme plate. Les joues étoient pareillement plates, excepté à l'endroit des os qui bordent le visage, c'est-à-dire, ceux de la machoire inférieure. De cette maniere ils continuoient, forme par forme, d'une extrêmité des parties à l'autre, en se faisant une loi de ne pas entrer dans les petits détails. C'est par cette route qu'ils parvin-

rent à établir le ſecond degré de la perfection.

Dans leur troiſieme & meilleur temps, ils changerent de ſyſtême. Ils ſentirent que cette maniere de faire ne donnoit pas l'effet de la chair; & que la chair elle-même eſt dans un endroit plus nerveuſe, dans un autre plus charnue, ou plus enflée, ou plus graſſe. Ils connurent que la belle Nature offre une variété continuelle; que par conſéquent rien ne doit être répété, & que de la ligne convexe, il faut paſſer à la ligne concave & à la droite. Enfin ils parvinrent aux lignes remuantes & variées. Celles qui dans leurs formes principales étoient convexes, ils en formerent des plates-formes; ils ſe ſervirent des lignes concaves & convexes pour celles qui étoient plates & angulaires, & employerent ces trois eſpeces de lignes pour les parties qui leur paroiſſoient remuantes & variées. Ils comprirent auſſi qu'aucun angle ne doit être ſans courbe; aucune courbe ſans méplat, & aucun méplat ſans ligne ondoyante. Qu'aucune inflexion ni aucune partie ſaillante ne doit être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion ou le même caractere d'un côté que de l'autre; qu'enfin il doit y avoir une parfaite variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Cette marche ne pouvoit les conduire à des erreurs, puiſque le premier ſtyle avoit précédé le ſecond & le troiſieme; car dans le premier

ils s'étoient déja garantis de toutes les mauvaises proportions; dans le second ils avoient évité tous les petits détails; ils n'avoient donc dans le troisieme qu'à chercher le complement de l'art, qui consiste dans cette variété remuante qui produit l'effet de la vie dans les choses représentées; puisque la variété fait sur notre vue le même effet que le mouvement dans la Nature. Car une chose d'une seule forme ne nous paroît pas en mouvement; tandis qu'une forme bien variée ne nous laisse pas appercevoir la roideur & l'inertie de la matiere. Nous voyons qu'un seul trait noir sur un papier blanc ne fait aucun effet sur la vue; mais que plusieurs de ces lignes tracées les unes à côté des autres font clignoter les yeux, & que plus on cherche à les fixer plus on doute de ce qu'on voit. La même chose nous arrive dans un ouvrage de Sculpture ou de Peinture : plus on le regarde, plus l'œil est affecté de la variété des formes, & plus ces ouvrages paroissent vifs & animés. Au contraire, une chose unie laisse la vue en repos, reste toujours morte & fixe; elle devient même si familiere à notre esprit que nous nous lassons bientôt de la regarder. C'est par cette partie de la variété remuante que les ouvrages des Anciens sont les plus admirables, & c'est ce qui leur donne cette beauté parfaite qu'il est si difficile d'imiter. Voici en quoi consiste la différence des belles statues mo-

dernes d'avec les belles ſtatues antiques; c'eſt que les Modernes ont cherché à mettre de la variété dans leurs ouvrages; mais à force de la rendre ſenſible, ils n'ont pas eu aſſez de moyens, & ont été obligés de ſe répéter. Car les Anciens ont diviſé en cent degrés ce qui eſt compris depuis la ligne droite juſqu'à la plus grande inflexion; & ils ſe ſont ſervi par dégradation de ces petites lignes imperceptibles; au lieu que les Modernes commencent leurs premieres lignes au cinquantieme degré, de ſorte que cette rapide inflexion ne leur permet pas d'y donner autant de variété que les Anciens, puiſqu'ils n'ont que la moitié des degrés & des formes à parcourir.

Voilà en général ce que jai pu remarquer touchant le vrai goût des Anciens. Il ne me reſte plus qu'à parler de leur Peinture, ce que je tâcherai de faire ſuivant les regles de cet art. J'aurai ſoin d'obſerver ce qu'ils ont ſu & ce qu'ils ont ignoré; je dis ce qu'ils ont ſu & ce qu'ils ont ignoré parce qu'il s'agit d'examiner des ouvrages faits par la main des hommes, leſquels parconſéquent doivent avoir eu des parties défectueuſes. Car en ſuppoſant même que l'homme puiſſe ſe faire des choſes une idée auſſi parfaite que Dieu même, il ne ſauroit pour cela produire des ouvrages doués de la perfection; parce que la foibleſſe de ſon eſprit ne lui permet de concevoir & de conſidérer qu'une ſeule choſe à la fois, &

que ſes ſens nè peuvent embraſſer qu'une ſeule idée dans un même temps donné. Nos actions ſont donc toutes iſolées, & ce n'eſt que par le ſecours de la mémoire qu'on peut les réunir, & faire de pluſieurs idées iſolées une ſeule idée complexe; de ſorte qu'un homme privé de la mémoire n'eſt capable de rien; puiſque toutes les connoiſſances humaines ne conſiſtent que dans une comparaiſon & une combinaiſon de choſes ou d'idées. L'on ne peut donc avoir aſſez préſent à la mémoire ce qu'on a conçu en commençant un ouvrage, pour le continuer ſur le même concept, & accorder la derniere partie avec la premiere : d'autant plus que tout ce qui tient à la Peinture & à la Sculpture a non-ſeulement beſoin d'être penſé, mais doit encore être exécuté. Voilà ce qui fait que la Sculpture ne peut pas avoir toute la perfection à laquelle la Peinture peut atteindre : car le Sculpteur pour exécuter ſon idée a beſoin d'une trop longue manœuvre, ce qui affoiblit & amortit néceſſairement l'élan de l'eſprit avant que la main ait pu exécuter ce qu'il a conçu. C'eſt pourquoi la Peinture a dû être infailliblement ſupérieure à la Sculpture; puiſque le pinceau peut, pour ainſi dire, ſuivre la penſée : cet art eſt donc plus propre à exprimer nos idées que ne l'eſt la Sculpture.

Cependant la différence des mœurs & des

goûts que le Peintre doit consulter, & les foiblesses attachées à l'humanité lui font toujours omettre quelque partie nécessaire. Delà vient que les ouvrages faits à la hâte par un homme d'un bon esprit, ne sont pas plus parfaits & le sont même quelquefois moins que ceux qui ont été exécutés avec beaucoup de temps & de réflexion par un Artiste médiocre; quoique ceux-ci, à la vérité, soient moins animés que les premiers; car les uns ne sont que des productions du savoir, & les autres sont le fruit du génie. Je conclus donc que le génie seul ne suffit pas pour faire des ouvrages parfaits.

Il y a des différences sensibles entre la Peinture & la Sculpture. Le Statuaire commence à travailler son ouvrage par parties, & ne peut pas lui donner l'effet de beauté avec la même prestesse que le Peintre. Car ce qui est la derniere chose dans la Sculpture est presque la premiere dans la Peinture, c'est-à-dire, la proportion & la forme; & en effet, le Peintre commence par le contour, & c'est par où finit le Sculpteur. Par la même raison le Peintre moderne ne peut pas arriver à la perfection des ouvrages de marbre des Anciens. Il y a une trop grande disparité entre la méthode des Anciens & la nôtre. La célérité est nécessaire de nos jours, & le plus souvent un tableau sort des mains du Peintre plutôt qu'il ne le voudroit. Si Raphaël eût donné de la perfection à ses ouvrages, il n'auroit peut-être pu nous laisser

qu'un ſeul tableau, comme celui de l'Ecole d'Athenes, au lieu du grand nombre qui nous reſtent de lui. La Sculpture offre une pareille cauſe qui nous a empêché de parvenir à la perfection des Anciens. On travaille aſſurément de nos jours le marbre auſſi bien qu'eux; mais il faut qu'un jeune Artiſte, pour ſubſiſter & pour complaire aux Amateurs, commence par exécuter des ſtatues & des grands ouvrages, au lieu d'apprendre à les faire & d'étudier les bonnes regles. Par ce moyen il s'accoûtume au faux brillant & cherche à plaire aux perſonnes le moins en état d'apprécier ſon talent; c'eſt-à-dire, aux riches. On ne fait plus de ſtatues par l'ordre ou par le conſeil d'une ville entiere ou de tout un pays; mais c'eſt le caprice d'un ignorant accrédité qui dicte la loi : ce qui fait que l'Artiſte médiocre eſt préféré au grand Maître. C'eſt cette influence dangereuſe qui a fait dégénérer tous les arts. Dans l'antiquité une ſeule ſtatue d'une vraie beauté ſuffiſoit pour faire la fortune d'un Artiſte; aujourd'hui il en faut cinquante mauvaiſes. La perfection des ouvrages en marbre ſe découvre mieux à la fin qu'au commencement du travail; cependant nos Artiſtes ſont obligés de laiſſer leurs ſtatues imparfaites; & comme l'homme ſe livre aiſément à la pareſſe, & que l'œil s'accoûtume bientôt à un mauvais goût, l'Artiſte ne s'y laiſſe que trop facilement aller.

Je conclus donc que les ouvrages des Artiſtes modernes reſtent ébauchés par trois raiſons, dont l'une eſt relative à la Peinture & dont les deux autres ont rapport à la Sculpture; ce qui fait que ce dernier art eſt encore de notre temps inférieur au premier. Les Sculpteurs, en général, travaillent leurs ouvrages avec trop peu de ſoin & ſans les connoiſſances néceſſaires. Les Peintres commencent à travailler ſans une étude préliminaire des proportions & ſans finir leurs ouvrages; tandis que les Anciens faiſoient uſage dans leurs ſtatues des regles preſcrites par les premiers Inventeurs de l'art, dont nous avons parlé, & d'une parfaite variété. Les Peintres ſuivoient la même méthode par une voie différente. Ils ne quittoient un ouvrage qu'après l'avoir porté par degré juſqu'à la perfection. Ils commençoient par donner la juſteſſe des contours & une exacte proportion aux formes principales, & finiſſoient enſuite avec le dernier ſoin toutes les parties depuis les plus grandes juſqu'aux plus petites. L'hiſtoire nous apprend qu'aucun Artiſte n'eut le courage d'achever la Venus Anadyomene d'Apelle, parce qu'ils ne ſe connurent pas aſſez de talent pour finir les parties ébauchées. Non qu'ils n'euſſent ſu y joindre un bras ou une jambe; mais c'eſt que cette ſublime ébauche étoit achevée en comparaiſon du talent des autres Artiſtes. La Peinture étoit dans ces temps un art qui ſe traitoit comme

une ſcience. Elle fut partagée en 10 lignes, puis en 20, en 40, en 80, en 160, & ainſi de ſuite juſqu'à l'infini. Ces diviſions de lignes donnoient une grace & une délicateſſe infinies aux ouvrages des Anciens, & achevoient de les animer. Toutes les parties des lignes étoient variées : l'une étoit de trois degrés, l'autre de cinq, celle-ci de deux, &c. Par ce moyen ils parvinrent à former des contours polis, grands & coulans par les parties dont ils étoient compoſés ; & de toutes ces parties réſultoit enfin la perfection.

Ils n'obſerverent pas ſeulement cette regle dans les ſimples contours; mais encore dans les formes intérieures ; & enfin dans les derniers points de lumiere ou coups de force qu'ils donnoient à leurs ouvrages. Quand on examinera les productions de l'art ſous ce point de vue, on ne ſera plus étonné de ce que Protogene ait employé ſept ans à finir le ſeul tableau de Jalyſus ; car pour y donner cette grande perfection, il fut obligé de l'examiner & de le retoucher très-ſouvent partie par partie. J'ai indiqué plus haut la raiſon pour laquelle l'art ne peut exprimer tout ce que l'eſprit conçoit. Pour ſuppléer à ce défaut, il a fallu que les Anciens euſſent recours au temps; ce qui néanmoins ne leur auroit ſervi de rien, s'ils n'avoient pas ſu partager leur parties principales & les moindres même en différens degrés, comme je l'ait déjà remarqué.

Par cette méthode ils acquirent une variété ſi parfaite qu'on ne ſauroit y parvenir en moins de temps qu'eux. S'ils avoient omis quelques-unes des regles dont j'ai parlé, ils n'auroient pu exécuter tout ce que nous avons vu qu'ils ont fait : car c'eſt par cette ſavante variété qu'ils ſont parvenu à embellir la parfaite proportion. Après avoir parlé des regles des anciens Artiſtes en général, nous allons entrer dans quelques détails ſur leur connoiſſances dans les différentes parties de l'art en particulier.

Du Deſſin des Anciens.

JE crois avoir aſſez prouvé qu'il y a dans les ouvrages des Anciens trois ſtyles principaux ; ſavoir : le maigre & roide, le grand & expreſſif, & le beau ; mais je ne parlerai ici que du dernier, qui mérite le plus d'être imité.

Prenons pour exemple quatre ſtatues ; l'Apollon pour le Svelte où l'Elegant ; le Laocoon pour l'Altéré ou l'Expreſſif ; l'Hercule pour la Force ; & le Gladiateur pour la Nature où la Vérité. Nous y joindrons le Torſe du Belvedere pour le ſublime de la Beauté & de la Vérité réunies. Dans l'Apollon, nous voyons l'expreſſion, la nobleſſe & tous les autres attributs de la per-

fection ; mais je ne m'arrêterai ici qu'au Deſſin.

En appliquant à cette ſtatue les réflexions que nous avons faites ſur la différence qu'il y a entre la Peinture & la Sculpture ; nous verrons à quel degré de perfection les Anciens ont porté l'art du Deſſin. Nous y trouvons à la fois l'élegance, l'accord & l'harmonie des contours ; il y a un caractere dominant ſi parfaitement exécuté, qu'on n'apperçoit aucune incohérence entre le caractere général de cette ſtatue & les formes particulieres des moindres parties, & cela juſqu'aux doigts des pieds. Quand je dis l'accord des formes, j'entends que ſi les formes convexes ſont grandes dans une figure elles doivent être grandes, proportion gardée, dans toutes les parties. Si ce ſont les formes concaves qui ſont le plus marquées, elles doivent l'être auſſi dans toutes les parties de la figure. Il en eſt de même des formes droites ; & ſi c'eſt la ligne ondoyante qui domine, elle doit ſe trouver par-tout. Or, tous les contours ſont compoſés de l'une ou de l'autre de ces lignes, & il n'y a de différence que ſelon le caractere qu'on veut repréſenter ; par exemple, l'Apollon eſt entiérement formé de lignes convexes très-douces, d'angles obtus & de méplats ; mais ce ſont néanmoins les formes d'un leger convexe qui y dominent. La raiſon en eſt que cette figure doit repréſenter une Divinité qui réuniſſe à la fois la force à la dilicateſſe & à la

nobleſſe. La nobleſſe ſe trouve marquée par des contours droits, la force par des contours convexes, & la dilicateſſe par la ligne ſerpentine. Cette figure eſt donc compoſée de ces trois lignes: les angles obtus & les lignes convexes forment la ligne ondoyante; & ces mêmes convexes avec de legeres inflexions, marquent la force & la nobleſſe.

Dans le Laocoon, on apperçoit plus de convexité; cependant tout y eſt par formes angulaires, tant dans les inflexions que dans les saillies; ce qui marque l'altération qu'il y a dans ſon expreſſion. Car c'eſt par cette adreſſe que l'Artiſte à ſu nous faire comprendre que les nerfs & les tendons de cette figure ſont fortement tirés; ce qui forme des lignes droites; & des lignes droites qui ſe rencontrent tant dans les concaves que dans les convexes, il reſulte des angles: ce qui nous apprend que l'expreſſion en eſt altérée.

L'Artiſte qui a fait l'Hercule, a montré un goût tout différent encore. Il a donné à tous les muſcles une forme convexe & rondelette, pour faire ſentir que c'étoit de la véritable chair; mais il a marqué les enfoncemens en méplat, pour indiquer que c'étoient des parties tendineuſes & maigres. Par ce moyen il a parfaitement bien exprimé le caractere de la force. Le talent ſupérieur de l'Artiſte Grec, ſe remarque d'autant

mieux que dans la jambe reſtaurée, le Sculpteur mal-adroit ayant fait les muſcles trop roides, ils ne paroiſſent plus de la chair, mais reſſemblent à des cordes tendues.

Le Gladiateur eſt un mêlange des formes du Laocoon & de celles de l'Hercule; car les muſcles qui travaillent ſont alterés; les muſcles courts ſont rondelets comme ceux de l'Hercule; les muſcles longs reſſemblent à ceux du Laocoon; & les muſcles oiſifs ſont plats. C'eſt par cette variété qu'on rend les véritables effets de la Nature.

Le Torſe du Belvedere tient un peu de l'idéal, car il a toutes les beautés des autres ſtatues, jointes à la plus parfaite variété & à une touche imperceptible. Les méplats n'y ſont ſenſibles qu'en comparaiſon des parties plus rondes, & les formes rondes qu'en comparaiſon des plates; les plates ne paroiſſent telles, que parce que leur ſurface unie eſt plus grande que leur angle ou que leur rond; & le rond paroît par les petites parties planes qui les compoſent: le dodécagone, par exemple, paroît plus rond que l'hexagone.

Le grand Artiſte Athénien qui a fait cet ouvrage paroît avoir atteint le ſtyle le plus ſublime, & le plus vrai que nous puiſſions imaginer, s'il a été auſſi parfait dans les autres parties que dans le corps, ce que je n'oſerois aſſurer; car on voit des ſtatues aſſez médiocres avec de très-beaux corps. L'hiſtoire ne nous apprend point quel a

été

été ce grand Maître : peut-être bien eſt-ce Apollonius, de qui on a dit qu'il tourmentoit ſes ouvrages ſans jamais être content de ſon travail. On voit qu'il y a des fers dans les cuiſſes de cette ſtatue, ce qui nous prouve qu'elle avoit déja été reſtaurée anciennement. Il faut donc qu'elle ait été en grande eſtime même chez les anciens Romains. C'eſt ſans doute un Hercule, comme on peut en juger par la peau de lion. Le caractere général de ce corps paroît exprimer ce Héros, lorſqu'il étoit déja au rang des Divinités : on n'y apperçoit aucune trace des principales veines, que les Anciens ont marquées ſur les figures humaines ; telles que la veine cave au-dedans de la cuiſſe, celles du bas-ventre, & celles qui paſſent ſur le grand dentelé des côtes. Je crois donc qu'il étoit plutôt appuyé ſur ſa maſſue que filant, comme on le prétend.

Je ne penſe pas m'être écarté de mon objet principal en parlant de ces ſtatues ; car la Sculpture ne donne que la ſimple forme des choſes, qui ſe trouve de même dans le deſſin.

Revenons maintenant aux Peintres de l'antiquité. J'ai tout lieu de croire, & je ſuis même perſuadé que le deſſin des anciens Peintres étoit encore plus parfait que celui des Sculpteurs. 1°. A cauſe de cette élégance & de cette promptitude qui ſe trouvent dans l'exécution de la Peinture, comme je l'ai remarqué plus haut. 2°. Par-

ce qu'il paroît certain que les Sculpteurs n'auroient pas souffert qu'on eut une si haute estime pour les Peintres & pour leurs productions s'ils avoient été plus habiles qu'eux. Il est à supposer aussi que les Sculpteurs possédoient parfaitement le dessin, puisqu'il y en avoit même qui savoient peindre; ce qu'on doit particulierement attribuer à la grande réputation dont jouissoit la Peinture. Ce que l'histoire nous dit de l'expression & du fini que les anciens Peintres donnoient à leurs ouvrages, & qu'il faut principalement attribuer à la beauté de leurs contours, est à peine croyable. Nous ne trouvons pas cette même force d'expression dans leurs statues; il est donc probable que la Peinture étoit parvenue à un plus haut degré de perfection que la Sculpture. Le soin & le temps que les Peintres mettoient à leurs ouvrages devoient naturellement y donner un degré surprenant de fini & de perfection. La grace & la beauté de l'Hélene de Zeuxis & de la Vénus d'Apelle ne pouvoient être que le résultat d'une très-grande excellence de contours. Je crois même que la concurrence qui subsista entre Apelle & Protogéne ne consistoit que dans cette beauté de contours; savoir, de la maniere que je l'ai dit plus haut : que le premier a sans doute partagé le contour général d'un membre en trois ou plusieurs parties & formes différentes; que Protogéne lui a montré qu'on pouvoit donner une plus

grande perfection & variété à ces mêmes contours ; & qu'ensuite Apelle a porté l'art plus loin, & a donné à ces contours des formes encore plus variées & plus parfaites. Car il n'est pas à croire que sans cela il eut joui de la grande estime que les Ecrivains disent qu'on avoit pour lui. Il est certain que les Anciens connurent le raccourci ; car comment se pourroit-il sans cela qu'Apelle eut peint Alexandre en Jupiter foudroyant, ayant un bras levé en raccourci qui paroissoit sortir du tableau ? De même les compositions de beaucoup de tableaux, telles que les batailles, auroient dû paroître strapassées & désagréables à l'œil sans l'entendement du raccourci ; enfin, je crois que le dessin des Anciens surpassoit de beaucoup celui des Modernes. J'ai vu des tableaux antiques aussi bien dessinés que ceux de Raphaël, lesquels néanmoins ont été faits à Rome, lorsque le bon goût Grec ne fleurissoit plus, & qui sont tout au plus du temps d'Auguste. Cependant nous voyons des ouvrages de marbre de cette même époque qui sont très-médiocres. En un mot, le peu qui nous reste des Peintures antiques est fort supérieur aux ouvrages de Sculpture de ces mêmes temps.



Du Clair-obſcur des Anciens.

JE ne penſe pas que les Anciens ayent eu autant d'idée du Clair-obſcur que les Modernes. Il eſt à croire qu'ils poſſédoient parfaitement cette partie requiſe pour l'imitation, mais non pas celle de l'idéal. Il paroît qu'ils ont ſu frapper l'eſprit des ſpectateurs par une grande vérité; ce qui n'auroit pu ſe faire ſans un très-bon Clair-obſcur. Mais il n'eſt pas néceſſaire pour cela d'en poſſéder la partie idéale; il ſuffit d'en bien concevoir le juſte degré.

Du Coloris des Anciens.

IL me ſemble qu'il doit y avoir eu chez les Anciens des Artiſtes auſſi excellens dans la partie du Coloris que chez les Modernes. Je m'imagine que Zeuxis & Apelle furent non-ſeulement vrais, mais très-beaux dans cette partie. On trouve même que les Anciens ont parlé du Coloris; ils doivent donc en avoir eu une idée exacte. Il ſe peut néanmoins qu'ils ne ſoient pas entrés dans toutes les parties de détail comme les Modernes. Le choix des

couleurs locales de leurs draperies a été très-bon, autant que nous pouvons en juger. Ils mettoient, ſans doute, un grand fini dans leurs ouvrages, ſans rien omettre des moindres parties néceſſaires. On voit à Rome la figure d'une Rome triomphante, peinte, à ce qu'on prétend, du temps de Conſtantin, qui eſt d'un très-bon ton de couleur. Quoique le deſſin de ce tableau ſoit mauvais, il ſurpaſſe néanmoins de beaucoup les Sculptures qu'on voit ſur la baſe des colonnes de l'arc de ce même Empereur.

FIN.

LETTRE
DE M. MENGS,
A DON ANTONIO PONZ.



LETTRE DE M. MENGS,

A DON ANTONIO PONZ (1).

Vous me demandez, Monſieur, mon ſentiment ſur le mérite des plus beaux tableaux qui ſe trouvent dans le palais du Roi à Madrid, pour en parler dans l'un de vos ouvrages. Quoique l'honneur que vous me faites de me ſuppoſer le talent néceſſaire pour cela, me donne le deſir & le courage de vous ſatisfaire; je vous avoue néanmoins que cette entrepriſe me paroît au-deſſus de mes forces & plus difficile que vous ne le penſez : principalement par le défaut des connoiſſances littéraires & des qualités requiſes pour traiter une matiere ſi délicate.

Vous n'ignorez pas que tous les ouvrages de

---

(1) Don Antonio Ponz eſt l'Auteur d'un Voyage en Eſpagne, en 6 vol. in-12, imprimé à Madrid en 1776. Cette Lettre de M. Mengs ſe trouve dans le ſixieme volume de cet Ouvrage Eſpagnol, p. 186.

Peinture ne peuvent pas me paroître aussi beaux qu'ils le sont aux yeux de bien du monde; quoique d'ailleurs j'admire infiniment plus que le vulgaire des amateurs les chefs-d'œuvres de l'art : avec cette différence cependant qu'il ne place un Artiste au rang des grands Peintres qu'en raison du plaisir qu'il lui fait éprouver ; & que j'en admets beaucoup moins, parce que je me borne au petit nombre de ceux qui ont véritablement mérité le titre glorieux de grands Maîtres.

Il est certain néanmoins que tous sont déterminés par la même raison dans leur estime pour les productions des Beaux-Arts ; car l'ignorant comme l'homme instruit savent plus ou moins que ces arts sont destinés à causer un sentiment agréable par l'imitation des choses connues ; & l'un & l'autre regardent comme belles toutes celles qui sont douées de cette qualité, à raison de leurs connoissances. Si ces ouvrages sont assez médiocres pour qu'il soit facile d'en appercevoir les défauts, on les méprise en général. Si par la variété des objets agréables & faciles à comprendre, on sent du plaisir à les voir, on les admire sans hésiter. Mais lorsque dans un tableau on trouve des idées plus compliquées, dont les plus aisées à saisir nous conduisent à la connoissance des plus difficiles, on jouit alors du plaisir d'exercer l'imagination; ce qui, en élevant

notre eſprit & en flattant notre amour-propre, rend, comme par reconnoiſſance, cet ouvrage plus ou moins précieux à nos yeux, ſelon que les objets en ſont plus analogues à notre maniere naturelle ou habituelle d'être. C'eſt par cette raiſon que le dévot, le laſcif, le ſavant, le pareſſeux, l'ignorant ou le peuple admirent différens objets avec plus ou moins d'enthouſiaſme. Quand les choſes ſont tout-à-fait au-deſſus de la portée de notre eſprit, elles ne nous cauſent qu'un foible ſentiment de plaiſir, ou pour mieux dire, elles ne nous en donnent aucun.

Par ce que je viens de dire il eſt facile de comprendre combien les hommes doivent porter un jugement différent ſur les productions de l'art, & à quels déſagrémens je m'expoſe en hazardant d'en parler avec trop de liberté. Nous tenons fortement à nos idées dans tout ce que nous approuvons, & nous ne manquons jamais de nous offenſer du peu d'eſtime qu'on témoigne pour ce que nous avons loué; non par affection pour la choſe même, mais parun effet de notre amour-propre qui ne peut ſouffrir d'être contrarié en matiere de goût. Et lorſque nous manquons de force pour combattre la raiſon, nous avons recours au moyen ordinaire, qui eſt d'attaquer la réputation de ceux qui oſent prendre le parti de la vérité, en les accuſant de médiſance, de jalouſie, ou tout au moins de ſingularité : de ſorte qu'il eſt ſouvent dangereux de

connoître les défauts des hommes, & toujours très-imprudent de les faire remarquer ſans néceſſité.

Comme je veux néanmoins ſatisfaire en partie à votre demande, je le ferai en Peintre, c'eſt-à-dire, en Artiſte qui connoît toutes les difficultés du talent & l'impoſſibilité de le poſſéder ſans défauts. Je ſuis bien éloigné de vouloir me conſtituer juge des Maîtres de ma profeſſion, & puis vous aſſûrer que j'ai une grande eſtime pour tous en général, même pour ceux ſur qui je pourrois exercer la critique la plus ſévere, ſuivant les regles de l'art. Et quand je n'aurois d'autre motif pour les eſtimer, j'admire du moins le courage & la facilité avec leſquels ils ont fait leurs ouvrages, auxquels il ne manque ſouvent que d'avoir été exécutés d'une autre maniere. Si je me détermine donc à vous communiquer quelques réflexions critiques, ce n'eſt que pour l'avantage qui pourra en réſulter pour l'art, comme vous me le faites eſpérer. Mais avant d'entreprendre la deſcription des tableaux que vous me demandez, je crois qu'il ne ſera pas inutile de donner une idée fixe de la Peinture en général, afin que les perſonnes peu verſées dans cette matiere en ayent du moins quelques notions, & puiſſent ſe rendre compte à elles-mêmes des beautés qu'on trouve dans les admirables productions d'un art dont elles veulent parler.

Vous n'ignorez pas que de tous temps la Peinture a joui d'une si grande estime, que les Grecs lui ont donné le nom d'art libéral, afin de l'annoblir par ce titre; quoique depuis quelque temps on ait introduit, avec assez de raison, le terme de Beaux-Arts. Il faut parconséquent considérer la Peinture comme un art noble & libéral, qui demande nécessairement une étude réfléchie & une supériorité d'esprit, avec une ame élevée, suivant la vraie acception que les philosophes ont attachée à ces mots. Elle doit encore être regardée comme un art estimable, pour avoir, dans tous les temps, conduit par son excellence ceux qui l'ont professée aux honneurs & à la noblesse, comme on peut s'en convaincre par plusieurs exemples, tant en Espagne que dans d'autres pays.

La Peinture mérite aussi d'être mise au rang des Beaux-Arts, à cause des belles choses qu'elle a produites; car tout tableau doit avoir un certain degré de beauté, sans lequel il sera toujours mauvais.

La Peinture ne peut être mieux comparée qu'à la Poësie, puisqu'elles tendent toutes deux au même but, qui est d'instruire en amusant.

L'objet de la Peinture est d'imiter tous les objets de la Nature; non tels qu'ils sont exactement, mais tels qu'ils nous paroissent, ou tels qu'ils pourroient ou devroient être.

Comme ſon but eſt donc d'inſtruire en flattant la vue, il ne faut pas imiter la Nature telle qu'elle eſt réellement, car il ſeroit alors auſſi difficile, ou plus difficile encore de comprendre les productions de l'art que celles de la Nature même. Le vrai mérite de l'art conſiſte donc à donner l'idée des objets qu'offre la Nature; & l'Artiſte ſera d'autant plus digne de louange qu'il ſaura rendre cette idée d'une maniere plus parfaite, plus déterminée & plus préciſe.

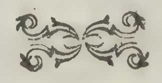
Tout ce qui peut être l'objet de l'art ſe trouve dans la Nature qui l'a produit, ſoit en entier, ſoit en partie; & quoique l'art ne puiſſe pas imiter avec la derniere perfection les objets de la Nature, quand ces objets ſont d'une beauté parfaite (ce qui eſt fort rare); on peut dire néanmoins que les productions de l'art ſont, en général, plus parfaites que celles de la Nature même; puiſque par le moyen de l'art on peut réunir toutes les perfections qui ſe trouvent éparſes dans la Nature, ou qu'en l'imitant on ſépare de l'objet tout ce qui n'eſt pas eſſentiel à l'effet qu'il doit produire. D'ailleurs la Nature eſt ſi compliquée dans toutes ſes productions qu'il eſt difficile d'en ſaiſir la forme & d'en diſtinguer les parties eſſentielles; au lieu que la Peinture, avec les moyens dont nous venons de parler, donne des idées diſtinctes des choſes produites originallement par la Nature, ſans fatiguer l'eſprit; ce qui

ne peut manquer de mériter notre approbation; car tout ce qui émeut ou nos ſens ou notre ame, ſans cauſer de l'ennui, produit en nous des impreſſions agréables; de ſorte que nous jouiſſons d'un plaiſir plus vif par l'imitation que par l'objet imité. Par conſéquent la Peinture ne doit pas avoir pour objet une imitation ſervile, mais idéale des choſes; c'eſt-à-dire, qu'elle ne doit choiſir dans la Nature que les parties qui peuvent donner une idée eſſentielle & diſtincte des objets. Cet effet s'opére en exprimant les différences qui diſtinguent les objets les uns des autres; ſoit que ces objets ſe trouvent d'une nature tout-à-fait différente, ſoit qu'ils aient quelque analogie entr'eux. Toutes les fois qu'on parvient à rendre palpable ces différences eſſentielles des choſes, on donne une idée diſtincte de leur nature & de leurs qualités; & par ce moyen l'eſprit ne peine pas à les comprendre.

Le Peintre doit donc, comme le Poëte, faire un choix dans les objets que lui préſente la Nature. Mais ſoit que ces choſes exiſtent ou n'exiſtent pas, il faut du moins que le Peintre ſe tienne toujours dans les bornes du poſſible; & jamais la beauté ou la perfection ne doivent être portées à un degré non-poſſible, ſi ce n'eſt dans les êtres qu'on ſuppoſe d'une Nature divine: ce qui ſeul peut les faire placer dans la claſſe des choſes poſſibles.

On donne communément à cette beauté le nom d'idéale, parce qu'elle ne ſe trouve pas dans la Nature : ce qui fait que beaucoup de monde ne regarde pas la beauté idéale comme vraie & naturelle. Le Peintre parfait doit toujours chercher à parvenir à ce beau idéal ; bien entendu cependant qu'il doit ſe reſtreindre aux objets que produit la Nature, qui ſe rapportent à une ſeule & même idée, mais adaptés de maniere qu'ils forment unité dans l'ouvrage de l'art, pour fixer l'ame du ſpectateur & produire l'effet que deſire l'Artiſte. C'eſt en quoi conſiſte la magie de l'art, & c'eſt ce qui rend pittoreſque tous les objets de la Nature, par le moyen de quelque ſituation propre à exciter l'admiration de ceux qui contemplent les productions de l'art.

Un tableau ſera eſtimé bon quand le choix du ſujet, le deſſin & l'exécution tendront au même but : il ſera au contraire regardé comme défectueux ſi ces qualités lui manquent ; quoiqu'il puiſſe d'ailleurs être d'un ſtyle plus ou moins grand, ſuivant le choix que l'Artiſte aura fait des objets qu'il s'eſt propoſé d'imiter.



Des

Des différens Styles dans la Peinture.

LA réunion de toutes les parties qui concourrent au mécanisme ou à l'exécution d'un tableau, forment ce que j'appelle le Style, qui, à proprement parler, constitue la maniere d'être des ouvrages de l'art. Il y a différens genres de Style: les principaux néanmoins & ceux dont tous les autres ne sont que des nuances, peuvent être réduits en un certain nombre déterminé, savoir: le Sublime, le Beau, le Gracieux, l'Expressif & le Naturel. Je ne parlerai pas de ceux qui sont vicieux, quoique je ne veuille pas mépriser les Artistes qui en ont fait usage : car on voit souvent de grands défauts unis à de grandes beautés; ce qui fait qu'on imite ou qu'on adopte quelquefois par ignorance le vicieux, en prenant ses défauts pour des qualités louables.

Je tâcherai de donner de ces différens Styles la définition la plus exacte & la plus nette qu'il me sera possible, quoique ce soit peut-être une entreprise au-dessus de mes forces. J'y suis néanmoins porté par l'espérance que cet essai engagera des personnes plus habiles que moi, à mieux développer les idées que je vais indiquer; & je me soumets d'avance à la critique, si l'on peut en-

ſeigner des choſes plus eſſentielles ſur une matiere auſſi importante, tant pour les Peintres que pour les Amateurs de l'art : afin qu'on apprenne à bien connoître, à bien diſtinguer les différens Styles, & à apprécier ceux qui méritent à juſte titre d'être admirés.

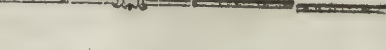


Du Style ſublime.

PAR Style ſublime j'entends la maniere propre à l'exécution des grandes idées qui préſentent à notre admiration des objets & des qualités ſupérieurs à ceux qu'offre la Nature. La magie de ce Style conſiſte à ſavoir former une unité d'idées du poſſible & du non-poſſible dans le même objet. Il faut néanmoins que l'Artiſte n'employe que des formes & des choſes connues, auxquelles il doit donner une perfection non-poſſible ; il eſt parconſéquent néceſſaire qu'il faſſe abſtraction de tous les ſignes du mécaniſme des parties dont il ſera choix dans la Nature. L'exécution de toutes les parties doit être ſimple, pure & auſtere, ou du moins grande & grave.

Nous n'avons aucun modele de ce ſtyle dans la Peinture, parce que nous ne poſſédons aucun ouvrage de cet art des anciens Grecs; ce qui

fait que nous devons avoir recours à leurs ſtatues, parmi leſquelles celle de l'Apollon Pythien du Belvédere au Vatican approche le plus de ce Style, dont la vraie perfection devoit ſe trouver dans le Jupiter & dans la Minerve de Phidias à Elide & à Athenes. Raphaël d'Urbin au lieu du Style ſublime n'eſt parvenu qu'au grand. Michel-Ange a choiſi le terrible ; & quoique l'un & l'autre ayent approché du ſublime dans leurs conceptions & dans leurs inventions, leurs formes ne ſe reſſemblent point; il eſt vrai néanmoins que la partie de l'exécution, principalement celle de Raphaël, étoit très-propre au ſublime. Annibal Carache en imitant les formes des ſtatues antiques, en a quelquefois approché, ainſi que le Dominiquin, ſans qu'ils ayent pu cependant y unir la ſublimité des idées & de la maniere.



Du beau Style.

La Beauté eſt l'idée ou l'image de la perfection poſſible. On ne parvient jamais à rendre la perfection ſenſible ſans produire la Beauté; & il n'y a point de Beauté qui n'indique quelque qualité louable ou quelque perfection dans l'objet qui en eſt doué. De plus, la Beauté éleve notre eſprit à la connoiſſance des qualités eſtimables des objets,

qui ſans cela lui ſeroient reſtées obſcures & difficiles à appercevoir.

Le Style propre à rendre de ſemblables objets doit être pur, & dépourvu de toutes les parties inutiles ou oiſives dans chaque objet, ſans en omettre aucune eſſentielle ; en plaçant chaque choſe ſuivant la dignité & la qualité qu'elle a dans la Nature. Cependant l'exécution en doit être plus individuelle & plus modérée que dans le Style ſublime ; de maniere qu'il ſuffit de donner une idée diſtincte & nette de la perfection poſſible.

Ce Style du Beau n'a pas encore été porté à la perfection par les Modernes. Si nous poſſédions les ouvrages de Zeuxis, & particuliérement ſon Hélene, nous pourrions nous en former une juſte idée. Les ſtatues Grecques qui nous reſtent ſont, en général, plus ou moins de ce Style, ſuivant la convenance de chacune ; & quand même dans quelques unes l'expreſſion énergique des paſſions eſt fortement prononcée, comme dans le Laocoon, les formes heureuſes de la beauté s'y font néanmoins toujours appercevoir, à moins que la ſituation ne ſoit violente ou altérée.

Il ſemble que la Beauté change de caractere ſuivant l'objet que l'on traite ; c'eſt ainſi, par exemple, que nous voyons que dans l'Apollon du Vatican elle approche du ſublime ; dans le

Meléagre elle eſt humaine ou héroique ; la Niobé nous fait voir la Beauté du ſexe ; & dans l'Apolline (1) & la Vénus de Médicis nous trouvons celle qui convient aux êtres gracieux. Le Caſtor & Polux de Saint-Ildefonſe, la Loth de Florence, le Gladiateur de Borgheſe & l'Hercule Farneſe du même endroit, ſont tous d'un caractere différent ; mais malgré cette différence on remarque facilement que les Artiſtes qui ont fait ces chefs-d'œuvre n'ont jamais ſongé à leur donner de la Beauté. Les idées de Raphaël ne ſe ſont élevées que fort peu au-deſſus des objets que lui préſentoit la Nature, & il leur manque toujours une certaine élégance. Annibal Carache excelloit dans la Beauté mâle ; l'Albane dans celle des femmes ; le Guide dans les têtes de femmes, mais elle conſiſte chez ces Artiſtes plutôt dans les formes que dans la maniere.



Du Style gracieux.

La Grace eſt un mot qui eſt à peu-près ſynonyme avec celui de bienfaiſance ; de ſorte que la vue des objets gracieux nous donne une idée de

(1) Statue d'Apollon plus petite que Nature, à laquelle on donne en Italie le nom d'*Apollino*.

cette derniere qualité. C'eſt pourquoi le Style gracieux conſiſte à donner aux figures des mouvemens aiſés, agréables & modérés plutôt que mâles & fiers. L'exécution en doit être bien finie, facile, variée, délicate, mais ſans tomber dans le manieré.

Ce fut là, à ce que diſent les Grecs, la partie qu'Apelle avoit porté à un degré ſupérieur; & malgré la modeſtie de cet Artiſte, il ſe faiſoit néanmoins gloire d'en être doué, en avouant ingénuement que ſes rivaux poſſédoient, à la vérité, mieux que lui quelques parties de l'art, mais qu'il les ſurpaſſoit tous dans la Grace. Il faut remarquer ici que les Anciens avoient une idée toute différente de la Grace, de celle que nous nous en formons aujourd'hui; car en comparant celle que nous donnons à nos ouvrages de Peinture avec celle des Anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une eſpece d'affectation théâtrale qui ne convient pas à la Beauté parfaite, & qui ne conſiſte, pour ainſi dire, qu'en certains geſtes, en certains mouvemens & en certaines attitudes, qui n'ont rien de naturel, & qui ſemblent plutôt pénibles & même violens, ou ſemblables à ceux des enfans; comme on le voit dans quelques ouvrages du grand Corrége, mais plus encore dans ceux du Parmeſan & d'autres Peintres qui ont ſuivi la même route. Ce n'eſt pas de cette maniere que les Anciens exprimoient la Grace; ils lui donnoient un caractere dont on peut dire avec vérité, que de

même que la beauté eſt l'idée de la perfection; la grace étoit chez eux la beauté, dont l'objet eſt de donner des idées agréables des choſes qui ſont belles.

Les modeles les plus parfaits que les Grecs nous ayent laiſſés de ce Style, ſont la Vénus de Médicis, l'Apolline, l'Hermaphrodite de la ville Borgheſe, & ce qui reſte d'antique du beau Cupidon de la même ville, ainſi qu'une Nymphe qui eſt dans le précieux cabinet de Saint-Ildefonſe, & pluſieurs autres ſtatues. Raphaël a bien donné la vraie Grace aux mouvemens des figures; mais il lui manquoit cependant une certaine élégance dans les formes & dans les contours, & ſon exécution, en général, à quelque choſe de trop prononcé. Le Corrége peut ſervir de modele pour les contours, le clair-obſcur & pour tout ce qu'on entend par l'exécution du Style gracieux. Cet Artiſte poſſédoit au plus haut degré la partie dont ſe vantoit Apelle, quand il dit à Protogéne, qu'ils étoient égaux en tout, mais que celui-ci ne ſavoit pas quand il falloit quitter un ouvrage : voulant donner à entendre par là que le trop grand travail nuit à la Grace des ouvrages de l'art, & qu'il eſt contraire au Style gracieux.

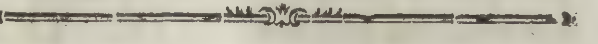


Du Style expreſſif.

PAR Style expreſſif j'entends celui que l'on admire dans un tableau dont l'auteur aura fait de l'Expreſſion le but principal de ſon travail. La maniere de faire en doit être déterminée & finie. On peut propoſer Raphaël comme un parfait modele de ce Style, n'ayant jamais été ſurpaſſé par perſonne dans cette partie de ſon art. Les anciens Grecs ont préféré la Beauté à l'Expreſſion ; trop ſenſibles à la perfection, ils craignoient de défigurer les formes par l'altération qu'occaſionnent les paſſions fortes.

Aucun des Artiſtes Modernes n'a ſu ſaiſir auſſi bien le juſte degré de l'Expreſſion que Raphaël, qui ſemble avoir fait le portrait des figures qu'il a mis ſur la toile ; tandis que la plupart des autres Maîtres, quoique d'un grand mérite, n'ont peint que des eſpéces de perſonnages factices, ou d'acteurs qui paroiſſent vouloir imiter les geſtes des perſonnes qu'ils repréſentent : ce qui n'eſt qu'une pure affectation, & prouve viſiblement qu'ils ne ſont pas pénétrés de la paſſion qu'ils veulent rendre, & qu'ils ne cherchent qu'à bien jouer le rôle dont ils ſe ſont chargés. Quelques Artiſtes eſtimables n'ont fait conſiſter l'Expreſſion que dans cer-

taines attitudes particuliers ; d'autres ſont tout-à-fait froids ; mais Raphaël a généralement bien réuſſi dans toutes les parties : ſon exécution répondant parfaitement à toutes les manieres de ce Style, ainſi que je le ferai voir en donnant la deſcription de ſes tableaux.



Du Style naturel ou de l'Imitation de la Nature.

QUOIQU'EN général le but de la Peinture ſoit de repréſenter les objets ou les idées que nous offre la Nature, j'entends néanmoins ici par Style naturel celui par lequel l'Artiſte ne cherche qu'à rendre la Nature même, ſans la corriger & ſans l'embellir ; ce qui doit être appliqué aux Peintres qui, en imitant la Nature, n'ont pas eu le talent de donner quelque beauté idéale à leurs originaux, ou de faire un choix de ce que la Nature offre de plus beau ; en ſe contentant de la copier telle qu'elle s'eſt repréſentée à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque inſtant.

Je crois que l'on peut comparer ce Style de la Peinture à la verſification des Auteurs comiques, qui ſe ſervent du mécaniſme de la Poëſie ſans employer aucun génie ni les moindres idées poëtiques. Quelques Peintres Flamans & Hollandois, tels que Rembrant, Gérard Dow, Teniers,

&c. ont porté ce ſtyle au degré de la perfection. Cependant on en trouve les meilleurs modeles dans les ouvrages de Diegue-Vélaſquez ; & ſi le Titien lui a été ſupérieur dans la partie du coloris, on peut dire que Vélaſquez l'a beaucoup ſurpaſſé dans l'intelligence du clair-obſcur, & dans la perſpective aërienne, qui ſont les parties les plus néceſſaires à ce Style pour parvenir à l'idée de la vérité ; les objets naturels ne pouvant exiſter ſans avoir du relief & ſans qu'il y ait une certaine diſtance entr'eux, au lieu que la beauté des couleurs locales eſt arbitraire. Si l'on veut un plus grand fini que celui qui ſe trouve dans les ouvrages de Vélaſquez, on doit étudier la Nature même ; cependant cet Artiſte nous offre ce qu'il y a de plus eſſentiel dans cette partie.

Il ſera facile de voir les qualités qui ont du rapport à ces différens Styles lorſqu'on conſidérera que toutes les parties de l'imitation, de même que celles de l'exécution, doivent concourir à l'expreſſion du premier concept de l'Artiſte. Je ne dirai donc rien des autres Styles, qui ſont tous plus ou moins parfaits, & qui tiennent à l'un ou à l'autre de ceux dont nous venons de parler.



Des Styles vicieux.

Je crains beaucoup de déplaire à un nombre infini d'Amateurs en parlant des Styles vicieux, qui ont l'approbation de ceux dont le goût n'eſt pas aſſez délicat ni aſſez ſûr pour diſcerner le vrai mérite des grands Maîtres; de ſorte qu'ils ſe trompent en prenant l'apparence pour le vrai talent. C'eſt cette ignorance qui a fait adopter par pluſieurs le Style chargé de quelques imitateurs de Michel-Ange, qu'ils ont pris pour le grand goût de ce Maître; de même qu'ils ont admiré comme le Style gracieux du Corrège, la maniere lechée & l'affectation de quelques Maîtres de l'Ecole Lombarde.

Il en eſt de même de ces Styles qui ne conſiſtent, en général, que dans une exagération des choſes accidentelles de la Nature, dont on ſe ſert pour donner une idée diſtincte des objets à ceux qui ne peuvent les comprendre par leurs ſeules parties eſſentielles. Les moyens dont ſe ſervent les Artiſtes qui employent ce Style pour plaire aux Amateurs de cette trempe, c'eſt d'embellir leurs ouvrages par la beauté des couleurs locales de tous les objets, par leur variété, par la force & par les oppoſitions du clair-obſcur & par une

diſtribution arbitraire des ombres & des maſſes de lumiere : de maniere que ces ouvrages ſont plus faits pour frapper les yeux, que pour plaire au goût & à la raiſon. Ce Style a été adopté par pluſieurs Artiſtes eſtimables, particuliérement hors de l'Italie, dont néanmoins je reſpecte les noms, à cauſe de leur mérite dans d'autres parties, telles que la facilité & l'abondance d'idées, le talent ſupérieur avec lequel ils ont vaincu ou mépriſé les plus grandes difficultés, & la modeſtie qu'ils ont eue de ſe contenter d'exceller dans les parties qui leur étoient faciles, ſans craindre la cenſure des Amateurs éclairés.

Du Style facile.

QUELQUES Peintres ont fait choix d'un Style aſſez beau & très-facile, ſans être tombés dans des défauts; parmi ces Artiſtes Pierre de Cortone & ceux de ſon école ont excellé, comme on le voit encore par les ouvrages de Jordan. On pourroit donner à ce Style le nom de facile ou de commun. Les Peintres qui s'en ſont ſervis n'ont pas ignoré la perfection, mais ſe ſont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expreſſion néceſſaire pour diſtinguer une choſe d'une autre, ſans les porter à la perfection, qui eſt connue de peu, pas même généralement de ceux

qui font un commerce de l'Art : de forte que ces Maîtres célébres n'ont donné à leurs compofitions, que le degré de perfection que le plus grand nombre des amateurs peut faifir fans une forte tenfion d'efprit.

Pour ce qui regarde la pratique même de la Peinture, elle eft compofée de cinq parties principales, qui font le Deffin, le Clair-obfcur, le Coloris, l'Invention & la Compofition. Ces trois premieres parties font abfolument néceffaires dans quelque ouvrage de Peinture que ce foit, & l'on peut démontrer que tout ce qui s'exécute par elles eft bien ou mal fait. Il n'en eft pas de même des deux autres parties, où il y a beaucoup d'arbitraire; & quoique la raifon doive y préfider, on peut dire cependant qu'elle fe réduit prefque toujours à la feule opinion. Voilà d'où nait la difficulté d'établir des régles affez fixes pour qu'elles puiffent être également fatisfaifantes pour tout le monde; & comme c'eft l'invention & la compofition qui réglent le choix; chaque Artifte en adopte felon fa maniere de voir, & ne manque pas d'applaudir au choix qu'il a fait.



Du Deſſin.

CE ſeroit trop entreprendre que de vouloir donner une deſcription de toutes les parties de l'art ; cette diſcuſſion ſeroit même déplacée ici. Je me contenterai donc de dire que la perfection du Deſſin conſiſte dans la correction, c'eſt-à-dire, dans une imitation exacte de toutes les formes que la Nature préſente à notre vue ; & dans le talent de donner à chaque figure le caractere qui lui eſt propre : ce qui dépend ſur-tout du choix qu'on fait dans la Nature de ce qui convient le mieux à l'objet & au ſujet du tableau.



Du Clair-obſcur.

LA beauté du Clair-obſcur conſiſte en ce que le Peintre ſache bien imiter tous les effets de la lumiere & des ombres dans la Nature ; pour donner à ſes ouvrages de la force, de la douceur, de la variété & une juſte dégradation qui ſerve au repos de la vue, & à faire connoître le caractere particulier d'un tableau, en y répendant de la gaieté, ou de la majeſté.

Du Coloris.

LE Coloris pour être beau demande une exacte imitation des couleurs locales, ou du ton des couleurs de chaque objet ; il faut aussi que le même ton regne, tant dans les clairs que dans les ombres & les demi-teintes ; que la dégradation de chaque couleur & de chaque demi-teinte soit en raison de la diminution de la lumiere, ou de l'interposition de l'air entre les objets & notre vue ; en un mot, qu'il y ait une parfaite harmonie entre les couleurs, & que celles-ci reçoivent les accidens qu'on apperçoit dans la Nature ; afin que le Coloris soit beau, brillant, moëlleux, vigoureux & doux.

De l'Invention.

L'INVENTION est la partie la plus vaste de la Peinture, & celle qui sert le plus à faire connoître le génie & le talent de l'Artiste ; desorte qu'on peut la regarder comme la partie poëtique de l'art. Elle consiste dans le choix de la premiere idée d'un Tableau, idée que le Peintre ne doit

quitter qu'au dernier coup de pinçeau. C'eſt peu que l'Artiſte conçoive une idée heureuſe & rempliſſe la toile d'un grand nombre de figures, ſi elles ne concourent pas toutes au développement du ſujet principal, où de l'idée primitive; & ſi cet enſemble de l'ouvrage n'exprime & ne développe pas au Spectateur l'idée du ſujet qu'on traite, afin de diſpoſer & de préparer l'ame à être émue par l'expreſſion & les attitudes des principales figures, c'eſt envain qu'on employera des expreſſions violentes & des attitudes forcées pour paroître doué d'une heureuſe Invention. Tout ce qui eſt exceſſif & chargé, eſt contraire à la bonne invention. Pour donner une idée de cette partie de l'art, je ferai plus bas la deſcription du tableau connu ſous le nom de *Lo Spaſimo di Sicilia*, qui eſt dans le palais du Roi à Madrid.



De la Compoſition.

PAR Compoſition il faut entendre l'art d'agencer, d'unir enſemble, d'une maniere belle & convenable les objets dont on a fait choix dans l'Invention. Ces deux parties vont toujours enſemble, car les meilleurs idées, ou les inventions les plus heureuſes, ſeroient bien moins agréables ſans

ſans une bonne Compoſition. La beauté de celle-ci dépend principalement de la variété, des oppoſitions, des contraſtes, & de la diſtribution de toutes les parties qui compoſent le tableau. Cependant c'eſt l'Invention qui doit diſpoſer convenablement des parties de la Compoſition.

La Peinture, comme toutes les choſes humaines, à éprouvé beaucoup de révolutions ; elle a eu ſon tems d'accroiſſement & de décadence ; tantôt elle s'eſt élevée juſqu'à un certain degré de perfection, tantôt elle eſt tombée de nouveau. Elle a non-ſeulement été ſoumiſe à différentes variations dans ſes ſuccès, mais elle a éprouvé des changemens dans ſes principes fondamentaux même ; de ſorte que ce qui dans un temps a été l'objet principal de l'art, a été regardé, dans un autre temps, comme à peine néceſſaire. Les différentes parties de la Peinture ont de même ſubi de pareilles révolutions, & ont été ſoumiſes aux diverſes opinions des hommes.

Il eſt à croire qu'avant les Grecs, aucune Nation n'avoit réduit la Peinture en art, & qu'aucun autre peuple ne l'avoit portée à un ſi haut degré de perfection qu'eux. Leur ſtyle & leurs principes étoient bien différens de ceux de nos Artiſtes modernes ; quoique de tous les temps l'imitation de la Nature ait été le principal objet de l'art.

La Beauté étoit en ſi grande eſtime chez les

anciens Grecs, qu'ils ne regardoient comme digne d'être imité que ce que la Nature leur offroit de beau ; de maniere qu'on peut dire que c'eſt ce peuple qui a créé & perfectionné le beau ſtyle. Le ſoin ſingulier que leurs meilleurs Artiſtes donnerent à cette partie, leur fit négliger les grandes compoſitions qui ſont la gloire de quelques Artiſtes modernes. En effet, les tableaux les plus célébres de Polignote, de Zeuxis, de Parrhaſius & d'Apelle, étoient compoſés d'un très-petit nombre de figures ; & leurs compoſitions, quoique pleines de génie, ne contenoient pas beaucoup d'objets. Par les ouvrages en marbre qui nous reſtent des Grecs, ils eſt facile de s'appercevoir que leurs grandes compoſitions ne formoient pas un enſemble parfait, mais ſeulement un aſſemblage de pluſieurs figures. On pourroit donner encore d'autres raiſons pourquoi les anciens Peintres ne mettoient pas beaucoup de figures dans leurs ouvrages ; dont l'une eſt, qu'un objet beau & parfait demande un certain eſpace ſuffiſant pour reſter dans ſon vrai jour ; car il eſt certain que la multiplicité d'objets nous empêche de jouir de la perfection du ſujet principal. Lorſque les Peintres Grecs eurent fait aſſez de progrès pour fixer l'attention de leur Nation, portée à la philoſophie, ils chercherent naturellement à parvenir à la perfection de l'art, en ne copiant plus la Nature telle qu'elle eſt, mais em-

bellie & parfaite; desorte qu'ils ne tâcherent pas tant de multiplier les objets qu'à leur donner toute la beauté possible. C'est de cette maniere qu'ils perfectionnerent peu-à-peu leur art, depuis la quinzieme jusqu'à environ la quatre-vingt-dixieme Olympiade, temps auquel on possédoit déja les plus grandes parties de l'art; sans chercher à lui donner d'autre accroissement que celui de la grace, laquelle, comme je l'ai déja dit, n'est pas, à proprement parler, la perfection ni la beauté, mais l'idée de la beauté exprimée avec cette facilité qui procure un état de tranquillité à l'esprit du Spectateur qui admire ces productions de l'art. Cette partie étoit réservée au grand Apelle qui fleurit dans la cent douzieme Olympiade; ce fut lui qui porta à son plus haut degré la perfection de l'art chez les Anciens, qui depuis ce temps tomba dans un goût mesquin, barroque & bisarre.

Quand au treisieme siécle de l'Ere Chrétienne la Peinture commença, pour ainsi dire, à renaître, le monde se trouvoit plongé dans une profonde ignorance & la philosophie étoit peu connue. Les premiers Peintres se bornerent à faire des ouvrages qui ne demandoient aucune beauté ni perfection. En Italie, où le renouvellement de l'art eut principalement lieu, ils s'occuperent à peindre les pans des églises, des cimétieres & des chapelles, où ils représentoient les mysteres de la Passion & d'autres sujets semblables: de sorte qu'à

peine l'art eut-il reparu, qu'il s'offrit un vaste champ pour le rendre plutôt abondant que parfait : ce qui a été cause que chez les Modernes l'art a conservé beaucoup de défauts de ces premiers essais. Car de nos jours, il n'est pas nécessaire que l'Artiste cherche à satisfaire le goût des hommes instruits & des Philosophes, comme chez les Grecs; il suffit de plaire aux yeux des gens riches & d'une multitude grossiere & ignorante. Aussi voit-on que nos Artistes, au lieu de chercher à atteindre la perfection de l'art, ont recours à l'abondance & à la facilité, qui sont les parties les plus propres à être appréciées par les Amateurs pour qui la plupart de leurs ouvrages sont destinés.

Mais comme rien n'est constant ni durable, & que les hommes, guidés par leur inquiétude naturelle, cherchent toujours à donner du prix aux choses médiocres & à déprimer ce qui est en estime; il étoit naturel que les Peintres cherchassent les moyens de se surpasser les uns les autres, en joignant un peu de théorie à la pratique barbare qu'ils avoient adoptée. La premiere partie qu'ils trouverent fut la perspective, dont la connoissance avança tellement leur art, que pouvant déja rendre le raccourci, ils furent en état d'aggrandir leurs compositions. Dominique Ghirlandajo, Florentin, fut le premier qui employa la perspective dans ses ouvrages. En group-

pant ſes figures & en diſtingant par une dégradation raiſonnée les lignes ou plans ſur leſquels elles ſe trouvoient, il donna de la profondeur à ſes tableaux : il ne faut cependant pas chercher à imiter les Modernes dans la partie de la compoſition.

Vers la fin du quinzieme ſiécle, on vit fleurir à la fois quelques Artiſtes d'un talent ſupérieur, tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Giorgione, le Titien, Fra Bartoloméo de San Marco, & Raphaël d'Urbin. Léonard de Vinci fut l'inventeur de beaucoup de détails dans l'art; Michel-Ange, par l'étude des antiques & la connoiſſance de l'anatomie, aggrandit la partie du deſſin & des formes; le Giorgione de Caſtelfranco améliora l'art en général, & donna plus de brillant au coloris que ne l'avoient fait ſes prédéceſſeurs. Le Titien, par une imitation plus ſoignée de la Nature, mit plus de perfection dans les tons des couleurs. Fra Bartoloméo étudia particuliérement la partie des draperies, & trouva, par le moyen du clair-obſcur, la bonne maniere de vêtir ſes figures & de faire ſentir le nud que couvroit l'étoffe. Raphaël Sanzio d'Urbin, doué d'un talent ſupérieur & décidé pour la Peinture, commença par bien étudier tous ſes prédéceſſeurs & ſes contemporains, & unit lui ſeul toutes les grandes parties qu'ils poſſédoient ſéparément, dont il ſut faire un heureux emploi, ſuivant la vérité de la Nature

& les convenances, pour ſe former un ſtyle plus parfait & plus univerſel que ne l'a jamais poſſédé aucun Peintre avant ou après lui. Mais ſi Raphaël excella dans toutes les parties de l'art, il fut ſurtout ſupérieur dans celles de l'invention & de la compoſition; de ſorte que je crois que les Grecs eux-mêmes auroient été ſaiſis d'admiration en voyant ſes chefs-d'œuvre au Vatican, où tant d'abondance ſe trouve jointe à tant de perfection, de fini, de délicateſſe & de facilité.

Comme la Peinture étoit parvenue chez les Grecs à ſon plus haut degré de perfection du temps de Zeuxis & de Parrhaſius, le grand Apelle ne trouva rien à ajouter à l'art que la grace, ainſi que nous l'avons déja remarqué. De même, chez les Modernes il ne reſtoit, lorſque Raphaël eut paru, que la grace ſeule qui manquât aux ouvrages de l'art, qu'Antoine Allegri, appellé le Corrége, lui donna; ce qui porta alors la Peinture chez les Modernes au plus haut degré de la perfection : de ſorte que non-ſeulement le goût éclairé des vrais Connoiſſeurs fut ſatisfait, mais encore les yeux peu exercés de la multitude.

Après ces grands Maîtres, il y eut un long intervalle qui dura juſqu'au temps des Caraches de Bologne. Ces Peintres s'étant appliqués avec ſoin à étudier les ouvrages de leurs prédéceſſeurs, particuliérement ceux du Corrége, devinrent les premiers, les plus grands & les plus célebres de

leurs imitateurs. Annibal eut le dessin le plus correct, en réunissant le style des antiques à la grandiosité de Louis, son frere. Il ne chercha néanmoins pas les finesses de l'art ni ses causes philosophiques. Les Disciples des Caraches formerent une Ecole assez savante; & le Guide, Peintre d'un talent heureux & facile, se créa un style beau à la fois, gracieux, riche & facile. Le Guerchin fut l'inventeur d'un style particulier de clair-obscur, formé de masses, d'oppositions & d'interruptions.

Après ces grands Artistes qui d'une maniere facile, imiterent l'apparence de la perfection de leurs prédécesseurs & de la Nature, vint Pierre de Cortone, qui trouvant trop de difficulté pour y réussir, & ayant d'ailleurs un grand talent naturel, s'appliqua particuliérement à cette partie de la composition que nous nommons le *Goût*. Jusqu'alors on avoit conservé dans la composition une espece de symétrie, ou pour mieux dire, une sorte de distribution raisonnée & d'équilibre des parties, comme celle de Raphaël, en se conformant à l'invention du sujet. Pierre de Cortone distingua néanmoins l'invention de la composition, s'arrétant sur-tout aux parties qui flattent la vue, c'est-à-dire, aux oppositions & aux contrastes des membres des figures; de façon qu'on commença alors à charger les tableaux d'un grand nombre de figures, bien grouppées, sans songer

ſi elles convenoient ou non au ſujet hiſtorique qu'on repréſentoit. Tandis que les anciens Grecs n'ont employé dans leurs ouvrages que peu de figures, pour rendre plus ſenſible la perfection de celles qu'ils y mettoient, les Modernes ont, au contraire, cherché à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. Cette Ecole de Cortone s'eſt diviſée en pluſieurs branches, & a changé le caractere de l'art.

Peu de temps après parut à Rome Carle Marate, qui voulant parvenir à la perfection, la chercha dans les ouvrages des grands Maîtres & particuliérement dans ceux de l'Ecole des Caraches; & quoiqu'il eut déja étudié la Nature, il s'apperçut par les ouvrages de ces Artiſtes, qu'il ne faut pas toujours l'imiter avec la plus exacte vérité. Ce principe, employé dans toutes les parties de l'art, donna à ſon Ecole, qui fut la derniere, un certain ſtyle choiſi, mais qui cependant eſt tombé dans le manieré.

La France eut auſſi de grands hommes, principalement dans la partie de la compoſition; partie dans laquelle le Pouſſin a été, après Raphaël, le meilleur imitateur du ſtyle des anciens Grecs. Charles le Brun & pluſieurs autres ſe diſtinguerent par une grande fécondité; & auſſi long-temps que l'Ecole Françoiſe ne s'écarta point des principes de l'Ecole d'Italie, elle produiſit des Maîtres d'un grand mérite dans les différentes parties de l'art.

Mais lorſque dans la ſuite il y eut des Eleves qui préférerent les ouvrages magnifiques de Rubens qu'on voit en France, aux chefs-d'œuvre de Raphaël; & qui, ſuivant les principes de Rubens, ſe bornerent à imiter en partie les objets agréables que la Nature leur offroit dans leur Pays; il s'y forma un ſtyle totalement contraire, que ſon brillant & ſa nouveauté piquante firent admirer par cette Nation, qui rejetta alors le goût de l'Italie. C'eſt en ſuivant cette route qu'ils ſe formerent un ſtyle national, dont le brillant & le goût ingénieux furent les qualités diſtinctives. Auſſi n'ont-ils jamais fait entrer dans leurs tableaux des perſonnages Egyptiens, Grecs, Romains ou Barbares, ainſi que le grand Pouſſin leur en avoit donné l'exemple; mais ils ont toujours peint des figures Françoiſes, même pour repréſenter l'hiſtoire de tout autre peuple. On verra par la deſcription des ouvrages des meilleurs Maîtres, ce que je penſe des autres Ecoles.

Quoique ce que je viens de vous dire ne ſuffiſe pas pour donner une idée bien parfaite de l'art, je crains néanmoins que vous ne l'ayez déja trouvé trop prolixe pour un ſimple préambule à la deſcription que je dois vous faire des tableaux de Sa Majeſté Catholique. Je deſirerois beaucoup que tous les ouvrages précieux qui ſont dans les différentes maiſons du Roi, ſe trouvaſſent raſſemblés dans ſon palais à Madrid, & qu'on en formât une

galerie digne d'un ſi grand Monarque; afin d'en pouvoir donner une deſcription qui put ſervir d'inſtruction au Lecteur, à commencer par les ouvrages des Anciens qui ſont venus à notre connoiſſance juſqu'à ceux des derniers temps qui méritent quelque éloge. Par ce moyen on pourroit diſtinguer ſans peine la différence qu'il y a entre les uns & les autres, & je pourrois donner plus de clarté à mes idées. Mais comme on n'a jamais ſongé à une pareille collection de tableaux, je parlerai, ſans ſuivre aucun ordre, des Peintres des différens temps, en commençant par les meilleurs Artiſtes Eſpagnols, dont les ouvrages ſe trouvent dans les principaux appartemens de Sa Majeſté.

C'eſt dans la ſalle où s'habille le Roi qu'on voit la plus grande partie des ouvrages de ces Maîtres, particuliérement de Don Diegue Vélaſquez, de Ribera & de Murillo. Mais qu'elle différence ne regne t-il pas entre ces trois Maîtres? Quelle vérité & quelle intelligence de clair-obſcur dans les ouvrages de Vélaſquez! Qu'il a ſupérieurement bien entendu l'effet de l'air ambient interpoſé entre les objets, pour en faire connoître les diſtances! Quelle école pour tout Artiſte qui veut étudier dans les tableaux des trois temps de ce Maître qui ſe trouvent ici, la méthode qu'il a ſuivie pour arriver à une ſi excellente imitation de la Nature! Le tableau qui repréſente un Porteur-d'eau de Séville, nous

prouve clairement combien dans ſon principe ce Peintre s'eſt reſtreint à imiter la Nature, en finiſſant toutes les parties, en leur donnant la vigueur qu'il a cru appercevoir dans cette même Nature, & en faiſant connoître la différence eſſentielle qu'il y a entre celles qui ſont éclairées & celles qui ſe trouvent dans l'ombre; de maniere cependant que cette ſévere imitation l'a fait tomber dans un ſtyle un peu dur & ſec.

Dans le tableau du feint Bacchus qui couronne quelques hommes yvres, on remarque une touche plus facile & plus ſpirituelle, avec laquelle il a imité la Nature, non telle qu'elle eſt, mais telle qu'elle nous paroît être.

Ce pinceau facile & délicat ſe remarque néanmoins davantage dans ſon tableau de la Forge de Vulcain, dont quelques Cyclopes ſont une parfaite imitation de la Nature. Cependant Vélaſquez donna une plus juſte idée encore de la Nature dans ſon tableau des Fileuſes, fait dans ſon dernier ſtyle; au point que la main de l'Artiſte ne paroît avoir eu aucune part à l'exécution de l'ouvrage, qui ſemble crée par un ſimple acte de ſa volonté; & l'on peut dire que c'eſt une production unique en ce genre. Outre les tableaux dont nous venons de parler il y a des portraits de ce même ſtyle, qui ſans doute eſt le plus beau de ce Maître.

Ribera eſt admirable dans l'imitation de la Na-

ture, par la force du clair-obſcur, par la facilité de ſon pinceau & par l'art de rendre ſenſibles les plus petits accidens du corps, tels que les rides, les poils, &c. Son ſtyle eſt toujours vigoureux ; cependant il n'eſt pas parvenu au degré de Vélaſquez dans l'intelligence des lumieres & des ombres, parce qu'il n'a pas connu la partie de la dégradation des couleurs ni l'effet de l'air ambient ; quoique d'ailleurs ſon coloris fut plus brillant & plus animé, comme il l'a fait voir dans quatre tableaux qui ſervent de deſſus-de-porte.

Il y a dans la même ſalle des ouvrages des deux différens ſtyles de Murillo. De ſon premier ſtyle ſont les tableaux de l'Incarnation & de la Nativité du Seigneur, dans leſquels, mais principalement dans le ſecond, on admire une touche fiere & hardie & une grande vérité ; quoiqu'ils ayent été faits avant qu'il eut acquis ce moëlleux qui caractériſe ſon ſecond ſtyle, comme on peut s'en convaincre par quelques autres tableaux qui ſont dans la même ſalle, & ſur-tout par le petit tableau de chevalet des Noces de la Vierge, & par une très-belle figure à mi-corps de St Jacques, qui eſt dans la chambre voiſine qui ſert de paſſage.

Dans la ſalle d'audience du Roi il y a un excellent tableau de Vélaſquez : c'eſt le portrait de l'Infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche. Comme ce tableau eſt fort célebre par ſa beauté

je n'en dirai rien, ſinon qu'il nous prouve que l'effet que produit l'imitation de la Nature plaît généralement à tous les hommes; mais encore infiniment plus quand ce n'eſt point dans la beauté qu'on cherche le principal mérite des productions de l'art.

Je ne parlerai point pour le moment du grand nombre d'excellens tableaux du Titien qui ſe trouvent dans les appartemens du palais, pour m'arrêter au magnifique portrait équeſtre de Philippe IV. peint par Vélaſquez. Tout excite dans cet ouvrage l'admiration : le cheval auſſi bien que la figure du Roi; le ſite même en eſt du meilleur goût. Ce qu'il y a néanmoins de plus admirable dans ce tableau, c'eſt la maniere facile & finie avec laquelle eſt peinte la tête du Roi; de maniere que la peau en paroît tranſparente. Au reſte tout en eſt fait avec la plus grande légereté, juſqu'aux cheveux même, qui ſont admirablement beaux. Ce tableau a pour pendant le portrait du Comte-Duc d'Olivarès, qui n'eſt preſque en rien inférieur à celui du Roi.

Il nous reſte encore à obſerver le beau tableau du même Maître, dont le ſujet eſt la Reddition d'une Ville, qui d'abord fut placé dans la ſalle du palais appellé *del Ritiro degli ſtati del Regno*, & qui eſt aujourdhui dans la ſalle à manger des Princes des Aſturies. Ce tableau a toute la perfection que comportoit le ſujet, & tout en eſt

exécuté de main de Maître, à l'exception des manches des lances. Dans la même salle on voit le portrait de l'Infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche, & celui de l'Infant à cheval, tous deux peints par Vélasquez dans son meilleur temps, ainsi que d'autres portraits du même Maître.

Dans la chambre de toilette du Prince il y a trois tableaux de Ribera dont l'un est un St Jérôme & l'autre un St Benoit, de même grandeur & du meilleur temps de ce Maître, d'une touche excellente, d'une grande vérité & d'une expression peu commune dans le visage de St Benoit. Le troisieme représente le Martyre d'un Saint qui de même est fort beau, mais d'un style plus vigoureux.

Il seroit inutile de vouloir parler de tous les ouvrages de Rubens & de son Ecole, qui sont en grand nombre dans ce palais. Il y en a cependant un qui mérite de fixer notre attention : c'est l'Adoration des Rois, qu'on peut regarder comme un des chefs-d'œuvre de ce Maître. Il a peint ce tableau en Flandres dans son meilleur temps; quand il vint en Espagne il y ajouta de la toile pour l'aggrandir, & y mit de nouvelles figures, parmi lesquelles est son propre portrait. Ce tableau a toute la beauté que Rubens pouvoit donner aux sujets historiques, & le dessin n'en est pas des moins corrects.

Parmi les différens tableaux de Van Dyk il y en a un très-beau dont nous devons parler: c'est un Christ dans le jardin, peint dans un aussi grand goût & d'un coloris aussi beau que le sujet le comportoit. Le portrait du Cardinal Infant, frere de Philippe IV, est de même un très-bel ouvrage, tant pour la vérité admirable qui y regne, que pour la beauté du coloris, la touche facile, la morbidesse & la fraîcheur.

Le nombre des tableaux de Lucas Jordan (1) est, pour ainsi dire, infini, & l'on peut assurer que ce Maître n'a jamais rien fait de mauvais, puisque le bon goût se trouve dans tous ses ouvrages; quoique néanmoins on ne puisse les regarder que comme des ébauches quand on les compare aux productions sublimes des Maîtres célebres de l'Ecole d'Italie. D'ailleurs Jordan n'a jamais atteint à la perfection en aucune partie de l'art; de sorte que le style de cet Artiste ne peut souffrir la moindre négligence sans perdre tout son mérite; & tous ceux qui ont voulu l'imiter se sont formé une mauvaise maniere. Les ouvrages de Jordan sont, en général, de deux espéces, quoiqu'il ait souvent imité quel-

---

(1) Il ne faut pas confondre ce Lucas Jordan, né à Naples en 1632, & Disciple de Ribera, avec Jacques Jordan, né à Anvers en 1594, & Disciple de Rubens.

que Maître en particulier. Plusieurs de ses tableaux ont un vigoureux ton de couleurs qui approche du faire de Ribera, de qui Jordan fut le Disciple, & dont il commença par adopter le style. C'est néanmoins celui de Pierre de Cortone dont il fit le plus généralement usage, & qui paroît avoir été le plus analogue à son génie, comme on peut le voir par la plupart de ses tableaux. Dans ce goût est le magnifique ouvrage à fresque au palais *del Ritiro*, de même que plusieurs autres tableaux qui sont au palais du Roi. Dans d'autres ouvrages qu'il fit ensuite à Madrid, il s'éloigna un peu de ce style, ayant drapé ses figures dans le goût de Paul Véronese, & ayant porté la dégradation des teintes & du clair-obscur jusqu'à tomber dans le lourd, comme on peut le remarquer dans quelques tableaux de l'histoire de Salomon qui sont au palais, & qu'il a fait après ceux de l'Escurial.

Parmi ceux du palais il y a une Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jésus & St Jean-Baptiste, qu'on attribue à Raphaël. A la vérité l'Enfant est presqu'entiérement copié d'après ce Maître. Les chairs des figures en sont un peu rouges ; le fond & le paysage tirent sur l'azur ; la robe de la Vierge est d'un incarnat de carmin assez vif, & la mante est d'un bleu foncé, qui sont tous des signes caractéristiques du style de Raphaël. Il y a dans ce palais d'autres tableaux de Jordan

dans la maniere de l'école Vénitienne, mais qui cependant n'ont pas ce degré de perfection que quelques Ecrivains leur attribuent.

Nous pourrions encore placer ici, comme des ouvrages d'un grand mérite, quelques tableaux du Tintoret, du vieux Palme & de Jacques Bassan; qui tous néanmoins sont éclipsés, selon moi, par ceux de Paul Véronese, & plus encore par ceux du Titien, faits dans son meilleur temps. Ce Peintre, comme on le sait, n'a jamais été surpassé dans l'intelligence & la beauté des couleurs; & l'excellence de sa maniere dans cette partie est si grande, qu'il est, pour ainsi dire, impossible d'y connoître l'art, & qu'on croit voir la Nature même. Le pinceau du Titien est extrêmement facile, sans cependant tomber dans des défauts de négligence; les touches en sont même si belles qu'elles paroissent dessinées. La force & l'effet de son clair-obscur ne consistent pas dans l'obscurité des ombres & dans la clarté de lumieres, mais dans une savante disposition des couleurs locales propres au sujet.

Toutes ces qualités se trouvent dans le tableau de la fête des Bacchantes dont les figures ont le tiers de grandeur naturelle. Ce tableau est actuellement dans le cabinet de la Princesse des Asturies. Chaque partie en particulier & toutes ensemble sont si belles dans cet ouvrage, que ce seroit trop entreprendre que de vouloir les décrire. Je

me contenterai de vous dire que je ne vois jamais ce chef-d'œuvre ſans être ſaiſi d'admiration de la figure de la femme qui dort ſur le premier plan, & qui me paroît toujours nouvelle comme ſi je ne la voyois que pour la premiere fois. Le coloris de cette figure eſt de la plus grande fraîcheur qu'on connoiſſe du Titien; & la dégradation des teintes en eſt ſi admirable, qu'à mon avis il n'y a rien de plus beau en ce genre. On ne peut les diſtinguer les unes des autres qu'en les comparant avec la plus grande attention; chacune en particulier paroît être de la chair, & la variété de toutes eſt ſoumiſe à un ſeul ton de couleur. Dans toutes les figures en général & dans chacune en particulier, la teinte locale des chairs eſt marquée avec la plus exacte propriété, & les couleurs des draperies ſont de la plus grande beauté. Quant aux acceſſoires : le ciel eſt formé de nuages diaphanes, les arbres ſont d'une belle verdure & d'un feuiller varié & ombreux; le ſite eſt couvert de tendres herbes, & l'enſemble eſt d'un grand brillant, ſans néanmoins s'écarter de la vérité de la Nature.

Un tableau à peu près de la même grandeur, repréſentant des enfans qui jouent avec des pommes qu'ils viennent de ceuillir, eſt pareillement d'une beauté admirable, mais d'un ſtyle plus fini, & paroît être du même temps que l'autre. On eſt ſurpris de la diverſité des enfans, & de la dif-

férence marquée des cheveux qui ſont preſque tous noirs & friſés. La dégradation des demi-teintes eſt ſur-tout faite avec un art extraordinaire, ſe perdant inſenſiblement dans les objets les plus éloignés.

Ces deux tableaux étoient autrefois à Rome dans le palais Ludoviſe, & furent donnés au Roi d'Eſpagne. Ils ont ſervis, comme nous le dit Sandrart, d'étude au Dominiquin, au Pouſſin & à Fiamingo, pour la beauté des enfans. L'Albane à mis dans ſes ouvrages un petit grouppe de ces enfans qui danſent. Il y a dans le palais deux copies de ces tableaux peintes par Rubens, qu'on peut comparer à la traduction libre d'un livre en langue flamande, où l'on auroit conſervé toutes les penſées de l'original, mais en lui faiſant perdre la grace du ſtyle.

Il y a pluſieurs autres tableaux du Titien, mais qui ſont tous poſtérieurs aux premiers; quelques-uns même ſont des ouvrages de ſa vieilleſſe, lorſque la foibleſſe de ſa vue ne lui permit plus de manier le pinceau avec la même netteté, quoiqu'il eut conſervé la beauté des demi-teintes. Ç'a donc été un grand préjudice aux progrès de l'art que le Titien nous ait laiſſé ces fruits de ſa vieilleſſe, exécutés avec tant de négligence; parce que pluſieurs Artiſtes ſe ſont empreſſés de les imiter, ſans ſe rappeller que le Titien s'étoit appliqué dans ſon meilleur temps, avec un ſoin extrême, aux

principes & aux regles de l'art; quoique le coloris ſoit la partie dans laquelle il a excellé & ſurpaſſé tous les autres Maîtres.

Il y a peu d'ouvrages du Corrége; mais comme chaque production de ce grand Maître nous préſente toute la magie de l'art, les deux ſeuls qui ſont dans ce palais ſuffiſent pour nous donner une idée du talent ſupérieur de cet Artiſte. La Vierge qui met des langes à l'Enfant, & St Joſeph qui eſt dans le fond, ſemblent faits en maniere d'ébauche, tant la variété que l'Artiſte a ſu mettre dans les mouvemens de l'Enfant & de la Vierge eſt étonnante. On eſt ſurpris de voir qu'une figure qui a moins de deux palmes de haut produiſe un ſi grand effet à une diſtance aſſez conſidérable : car on croiroit qu'elle excéde ſa grandeur réelle. Cette magie ne conſiſte pas dans la grande force du clair-obſcur; mais dans les demi-teintes imperceptibles dont il s'eſt ſervi pour paſſer des clairs aux ombres, & dans l'art admirable avec lequel il a ſu employer les unes & les autres : art par lequel il a ſi bien rendu le relief & les formes qu'on a de la peine à croire que ſes tableaux ne ſoient qu'une ſuperficie plane.

Si le Titien a été ſurprenant par ſes teintes & ſes couleurs locales dans tout ce qu'il a fait; on peut dire que le Corrége, quoique moins parfait dans cette partie, l'a néanmoins ſurpaſſé dans le relief, particuliérement des parties ſail-

ſantes & des inflexions, ainſi que dans la perſpective aërienne ; non-ſeulement par rapport aux objets dégradés au moyen du clair-obſcur par la diſtance qui les ſépare, mais encore par une certaine intelligence de la nature de l'air, lequel étant d'une qualité plus ou moins diaphane, ſe remplit de lumiere, & paſſant entre le corps leur communique cette lumiere dans les endroits où ſes rayons directs ne peuvent aller frapper ; & forme de cette maniere cet air ambient par le moyen duquel nous diſtinguons les objets dans l'ombre même, de ſorte qu'on peut meſurer la diſtance qu'il y a de l'un à l'autre. Cette partie étoit parfaitement bien connue des anciens Grecs, comme on peut le voir par les Peintures d'Herculanum, même les plus mauvaiſes ; de ſorte qu'on peut dire qu'ils s'en étoient déja fait une regle fixe. Parmi les Modernes les Artiſtes les plus célébres dans cette partie ſont le Corrége, Diegue Vélaſquez & Rembrant.

Mais retournons à notre tableau. l'Enfant eſt d'un travail fini, non-ſeulement pour l'intelligence du clair-obſcur, mais encore pour le coloris, pour l'empâtement des couleurs, pour le deſſin & pour la grande grace qui y regne. Le Corrége étoit admirable pour les raccourcis, & ſavoit donner du contour aux corps par l'expreſſion de leurs formes même ; talent très-rare, qu'aucun autre Peintre n'a jamais poſſédé au même

degré que lui, à l'exception de Michel-Ange & de Raphaël. Les Grecs regardoient cette partie de la Peinture comme la plus difficile, ainſi que nous l'apprend Pline, Liv. XXXV, Ch. 10.

Et en effet, quoiqu'il faille ſans doute un grand talent pour bien peindre les corps & le plein des objets, pluſieurs Artiſtes ſe ſont néanmoins rendus célébres par là; mais peu de Maîtres ont poſſédé l'art de faire bien ſentir les parties fuyantes des corps, & d'exprimer la rondeur, de maniere que ces fuyans ſemblent s'y terminer; car ces mêmes parties fuyantes doivent, pour ainſi dire, aller ſe perdre en elles-mêmes, & ſe terminer de maniere qu'elles faſſent ſoupçonner qu'il y a quelqu'autre choſe derriere elles, & qu'elles laiſſent appercevoir en même-temps, & ce qui eſt viſible & ce qui eſt caché.

L'autre tableau qui repréſente la Priere du Chriſt dans le jardin, quoique petit, eſt d'un travail fini & raiſonné. Au premier coup-d'œil on n'apperçoit que le Seigneur avec l'Ange & le Ciel éclairé, tout le reſte étant couvert d'ombres comme pendant la nuit. Mais après un examen plus attentif, on y trouve divinement bien rendu l'ambient de l'air dans la dégradation des objets, exactement de la même maniere qu'on les voit dans un *medium* foiblement éclairé, où nous diſtinguons bien les objets qui ſont près de nous, mais où ceux qui ſont un peu éloignés

échappent à notre vue. On ne peut pas diſtinguer la troupe qui vient pour ſe ſaiſir du Sauveur, & on n'apperçoit aucune touche ni aucun coup de pinceau ſenſible dans les arbres, ſi ce n'eſt au grouppe des Apôtres, où l'on commence à voir le feuiller des arbres, & enfin les tendres brins d'herbe, ainſi qu'un tronc d'arbre avec la couronne d'épines, & la croix fixée en terre, à meſure qu'on approche davantage de la lumiere de la viſion. L'éclat du viſage du Chriſt éclaire tout le tableau, & le Sauveur qui reçoit la lumiere d'enhaut, comme du Ciel, la fait refléchir ſur l'Ange. L'idée de ce tableau eſt ſage, belle & exécutée avec toute la beauté que ce Maître ſeul étoit capable de lui donner.

Ces tableaux ſont aujourd'hui dans le cabinet de la Princeſſe des Aſturies, où ſe trouvent auſſi ceux du Titien dont j'ai parlé, & quelques-uns de Léonard de Vinci de ſon meilleur ſtyle. On y diſtingue entr'autres celui de deux enfans qui jouent avec un agneau, qui cependant n'eſt pas aſſez fini; & un autre qui ne contient qu'une ſeule tête de St Jean-Baptiſte adoleſcent. On remarque dans ces deux tableaux la grande étude que ce Peintre avoit faite du clair-obſcur; c'eſt-à-dire, cette dégradation de la plus forte lumiere juſqu'à la plus forte ombre; il regne de plus une certaine grace dans les mouvemens agréables & gais des figures, par laquelle il paroît que le Corrége

s'eſt applani la route du ſtyle gracieux qui ſe trouve dans tous ſes ouvrages.

Ce même cabinet contient quelques tableaux qu'on prétend être de Raphaël. Il y a de ſon invention, une Sainte-Famille dont les figures ſont de la moitié de grandeur naturelle, qui paroît être peinte par ſes meilleurs diſciples, & dont il a fait lui-même le deſſin. Un autre petit tableau repréſente la Vierge à mi-corps avec l'Enfant, dont la compoſition eſt la même que celle du fameux tableau de Florence, connu ſous le nom *della Madona della Seggiola*. Il manque ſeulement à celui dont nous parlons ici le St Jean-Baptiſte; il eſt d'ailleurs d'une forme carrée, au lieu que celui de Florence eſt rond, & que les figures en ſont preſque de grandeur naturelle. Celui du palais du Roi paroit en grande partie peint par Raphaël même, mais on ne doit cependant pas le regarder comme un ouvrage fini, mais ſeulement comme une eſpéce d'ébauche. La tête de la Vierge entr'autres eſt toute de lui, & peut aller de pair avec ſes autres ouvrages, étant pleine d'ame & d'expreſſion.

Comment pourrai-je parler aſſez dignement de l'admirable tableau connu ſous le nom de *lo Spaſimo di Sicilia?* Vous n'ignorez pas que Raphaël l'a peint à Rome pour être placé en Sicile dans l'égliſe de Notre-Dame, *dello Spaſimo*. Cet ouvrage, comme le dit Vaſari, ſe trouva englouti

par la mer, mais fut retrouvé ſans avoir ſouffert aucun dommage. De tous temps le prix de ce tableau fut apprécié par les vrais connoiſſeurs, & Auguſtin de Veniſe en a donné la gravure, ſans rendre néanmoins la beauté de l'original. Le Comte Malvaſia en parle avec mépris; mais les écrits de cet Auteur nous prouvent que ſa critique étoit peu ſûre en fait de Peinture, & qu'il s'en eſt trop rapporté à quelques Peintres, qui, par la diſtance immenſe qui les ſéparoit de Raphaël, n'étoient pas en état d'apprécier le mérite de ce grand homme, ni de connoître les raiſons qui doivent nous guider dans notre jugement ſur les ouvrages des Artiſtes.

Il me ſemble inconteſtable que la partie la plus grande de la Peinture n'eſt pas celle qui flatte ſeulement la vue, car c'eſt par ce mérite que les productions de l'art plaiſent aux hommes les plus ignorans; mais que les parties les plus eſtimables ſont celles qui ſatisfont l'eſprit & qui obtiennent le ſuffrage des perſonnes qui exercent leurs facultés intellectuelles. Si cela eſt, comme j'en ſuis perſuadé, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les Peintres dont les ouvrages ſoient parvenus juſqu'à nous. L'invention & la diſpoſition de ſes tableaux nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu préſenter à l'eſprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ſes ſujets tranquilles ou tumultueux, terribles ou

agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur ſujet ; & c'eſt en quoi conſiſte la véritable magie de l'art, par laquelle il émeut notre ame & prend un ſi grand empire ſur elle, ainſi que la poëſie & l'éloquence.

D'ailleurs on voit diſtinctement dans toutes ſes figures ce demi-chemin d'action ; c'eſt-à-dire, qu'on apperçoit ce qu'elles faiſoient avant le mouvement actuel dans lequel elles ſe trouvent ; & qu'on prévoit, pour ainſi dire, exactement ce qu'elles doivent faire enſuite ; de ſorte qu'elles ne repréſentent jamais de mouvement tout-à-fait achevé : ce qui leur donne un tel degré de vie, qu'elles ſemblent ſe mouvoir quand on les regarde. En effet, quand on examine dans le tableau de *lo Spaſimo di Sicilia* toutes les parties dont nous avons parlé, on ſe convaincra facilement que ſi Raphaël n'a pas toujours été grand dans ſes ouvrages, on ne doit l'attribuer qu'à la multiplicité de ſes beautés.

Vous n'ignorez pas que le ſujet de ce tableau eſt pris de l'Ecriture-Sainte, au moment que Jeſus-Chriſt porte la croix au calvaire & que les ſaintes femmes fondant en larmes, il leur dit, d'un ton prophétique, de ne point pleurer ſur lui, mais ſur leurs propres fils; en leur prédiſant la prochaine ruine de Jéruſalem. Raphaël voulant donner de la grace à ce tableau, fait appercevoir dans le

lointain le calvaire, vers lequel on monte par un chemin ſinueux qui prend à main droite de la porte. Il a repréſenté le Sauveur au moment où, pour la premiere fois, il tombe en ſe détournant de ce chemin pour un autre de côté, dont un officier de juſtice le tire avec la corde dont il le tient lié.

Il eſt à croire que, comme ce tableau a été fait pour l'égliſe de Notre-Dame des douleurs, les Chefs de cette égliſe ont voulu que le Peintre y introduiſit la Vierge; il ſe peut néanmoins que cette idée ſoit de l'Artiſte même. Quoiqu'il en ſoit, Raphaël a trouvé l'art de rendre ce ſujet de la maniere la plus noble, la plus convenable & la plus expreſſive.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mere d'une perſonne conduite au ſupplice & injuſtement maltraitée, il lui a donné le caractere d'une mere malheureuſe & reſpectable qui, pour obtenir quelque ſoulagement pour ſon fils, ſe voit réduite à la cruelle néceſſité d'implorer une infâme populace à prendre pitié de lui. Dans cette ſituation il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux ſur ſon Fils, à qui elle ne peut donner aucun ſecours; mais dans l'attitude d'une vraie ſuppliante; faiſant entendre que le Chriſt, qui eſt tombé par terre, a beſoin de la compaſſion de celui qui le traite ſi inhumainement. A cette humble expreſſion de la Vierge, Raphaël a donné un air de nobleſſe

& de majeſté, en repréſentant autour d'elle la Magdeleine, ſaint Jean & les autres Maries qui accompagnent la mere de Dieu, & qui lui prêtent leur ſecours en la ſoutenant ſous le bras.

Ces perſonnages paroiſſent tous plongés dans de triſtes réflexions ſur les ſouffrances du Seigneur, principalement la Magdeleine. Jeſus-Chriſt eſt tombé par terre, mais ſans faire paroître aucune foibleſſe ni le moindre abattement, ayant plutôt l'air d'un juge, tel que le repréſente l'Ecriture; & ſon viſage, outre qu'il eſt dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainſi dire, inexprimables, ſemble animé d'un eſprit prophétique qui répond parfaitement au ſujet, non-ſeulement par rapport à la perſonne repréſentée, qui eſt toujours Dieu, quoique ſouffrant; mais encore pour ce qui eſt de Raphaël même, qui n'a jamais donné de caractere bas à tout ce qui étoit ſuſceptible de nobleſſe. Les attitudes de toutes les figures ſont belles & animées. Le bras gauche qui avec une très-belle main porte ſur une pierre, eſt tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir le demi-chemin d'action; car ils ſemblent ſe tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chûte, ſuivant la tendance que doit leur donner le poids ſpécifique de l'étoffe. De la main droite le Seigneur tâche d'empoigner la croix ſous laquelle il ſuccombe, & paroit vouloir empêcher qu'on ne la lui ôte, en cherchant

à la soulever lui-même : idée sublime, digne du grand génie de Raphaël, qui, par ce mouvement simple & qui peut paroître indifférent à bien des yeux, nous rappelle l'idée que le Sauveur du monde souffroit parce qu'il vouloit bien souffrir.

La variété de caractere qu'il a su donner aux officiers de justice, n'est pas moins digne d'admiration, en faisant remarquer que parmi les hommes méchans, il y en a de plus pervers que les autres. La figure qu'on voit par derriere, tirant Jesus-Christ avec la corde, ne paroit remplie que de l'impatience brûtale d'arriver avec la victime au lieu du supplice. L'autre personnage qui en quelque sorte semble soutenir la croix, paroit ému d'une espece de compassion qui le porte à soulager le Sauveur. Près de lui est un soldat qui, en empoignant la croix au-dessus de l'épaule du Christ, & levant la lance, comme pour le menacer, exprime la plus grande iniquité, en cherchant à accabler encore davantage le Seigneur, qui succombe déja sous le fardeau de la croix.

Toutes ces réflexions ont particuliérement pour objet l'invention, qui est la partie qui donne de la noblesse & de la valeur à l'art, & qui fait connoître la force du génie du Maître ; & l'on peut dire que quiconque la posséde au même degré où Raphaël l'a portée, est véritablement un grand homme, tels que l'ont été, en leur genre, les meilleurs Poëtes & les plus célébres Orateurs, Il est donc néceſsaire

de bien connoître ce qu'on entend par une invention parfaite, qui consiste non-seulement en un beau concept, ou en une idée sage & bien conçue; mais dans cette unité & suite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'esprit de l'Artiste, & ensuite celui de ceux qui voient ses productions; unité qu'il doit conserver depuis la première disposition de son ouvrage jusqu'au dernier coup de pinceau, pour en former un seul tout en achevant son tableau.

Plusieurs Artistes, que le commun des Amateurs & les Peintres médiocres ont regardé comme doués de la partie de l'invention, ont absolument ignoré ces détails heureux que possédoit le grand Raphaël; car on voit qu'ils ont confondu à chaque instant l'invention avec la composition : la premiere étant la vraie partie poëtique du tableau déja conçu dans l'esprit du Peintre, qui se le représente comme s'il avoit vu effectivement, ou comme s'il avoit encore actuellement devant les yeux le sujet que son imagination ou sa verve se propose de rendre.

La composition & la disposition consistent, au contraire, dans l'ordonnance des objets que l'imagination a conçus. Cette erreur que les Ecoles de Peinture & le commun des Amateurs ont adoptée, a donné naissance à la fausse idée qu'on ne doit inventer & composer des tableaux que pour plaire aux yeux par la diversité des objets,

par les oppoſitions & les contraſtes variés, en négligeant la partie la plus eſſentielle qui nous inſtruit de l'idée de l'Artiſte; ce qui doit être le but de l'invention.

Des ignorans ont oſé avancer que Raphaël n'entendoit pas la partie de la compoſition, parce qu'il leur eſt tombé, par hazard, entre les mains quelque petite tête de Vierge, & qu'ils n'ont jamais vu les magnifiques ouvrages du Vatican ni ceux des actes des Apôtres qu'il a compoſés pour être travaillés en tapiſſerie, & dont on peut voir la collection complette dans le cabinet du Duc d'Albe à Madrid. Mais quand même on n'auroit pas vu les chefs-d'œuvre du Vatican, ni les deſſins dont nous venons de parler, ni les gravures des œuvres de Raphaël; le ſeul tableau dont il eſt queſtion ici, doit ſuffire pour nous convaincre de ſon mérite éminent dans cette partie. Qui mieux que lui a ſu mettre de l'équilibre dans ſes compoſitions, piramider les grouppes & donner un contraſte de mouvement alternatif aux membres des figures, avec une variété infinie dans les attitudes; de ſorte que toutes les parties de ſes divins ouvrages ſemblent animées? Quel Peintre, en un mot, a mieux connu que lui la juſte quantité de figures qu'il faut introduire dans un ſujet hiſtorique, & les diſpoſer de maniere qu'il n'y en ait aucune d'oiſive ou d'inutile? Si par fois il a employé certaines attitudes violentes, ce n'a été que rarement

& avec modération, pour les rendre plus expressifs & pour faire mieux connoître la situation de l'ame des personnages qu'il représentoit; n'étant pas vraisemblable qu'un homme qui réfléchit, fasse les mêmes gestes que celui qui se bat, ou qui court, ou qui marche. Dans la bonne composition, il est nécessaire de distinguer si l'on représente une personne d'un rang élevé ou un homme du peuple; si c'est un vieillard ou un jeune homme; & l'on doit sentir de même si cette figure est dans une situation naturelle ou accidentelle, comme on le voit dans les compositions de Raphaël, afin que toutes ces parties soient analogues & subordonnées à l'invention.

Le dessin, qui est la partie la plus essentielle dont le Peintre puisse se servir pour exprimer les idées qu'il a conçues, est d'une grande beauté dans le tableau dont nous parlons, ainsi que dans tous les autres ouvrages de Raphaël; & l'on peut dire que, s'il n'est pas parvenu à la parfaite beauté qu'on trouve dans les statues Grecques, on ne doit l'attribuer qu'à la différence des mœurs du temps où il vécut, ainsi qu'aux circonstances, & à la diversité des objets sur lesquels il a exercé son talent. Si les anciens Grecs avoient eu à représenter un officier de justice à côté du Christ, ils ne l'auroient pas fait mieux que lui, ni d'une autre maniere qu'on le voit dans le personnage de ce tableau, qu'on apperçoit par derriere. Si les

les proportions de cette figure ſont d'un homme vil du peuple, il faut conſidérer quelle faute de convenance Raphaël auroit commiſe, en y mettant une figure élégante comme celle du Gladiateur de la ville Borgheſe, laquelle auroit plus fixé l'admiration que le Chriſt même; défaut qu'on remarque dans le fameux tableau du Dominiquin qui eſt dans la chapelle de Saint André de l'égliſe de Saint Grégoire à Rome, dont on admire plus le bourreau qui flagelle le Saint que la figure principale du Saint même, qui doit être le héros de cet ouvrage. Ce défaut a été commun à tous les Peintres célebres qui ont fleuri au commencement du dix-ſeptieme ſiécle. Ceux qui voudront voir dans l'antique l'exemple d'un caractere qui n'ait point de beauté, pourront le trouver dans le Rotateur de Florence; & je ſuis perſuadé qu'ils ne remarqueront dans cette figure ni le caractere de la Loth, ni celui du Silene, ni celui du Gladiateur; ils verront même qu'elle eſt moins belle que la figure dont nous parlons.

Ceux qui prendront la peine d'examiner attentivement le ſtyle du deſſin de Raphaël, tant dans ce tableau que dans ſes autres ouvrages, y remarqueront le même eſprit que celui des Anciens; c'eſt-à-dire, qu'il a ſu concevoir & exprimer avec préciſion & exactitude toutes les parties eſſentielles du corps humain, en laiſſant, pour ainſi dire, indéciſes celles qui ſont inutiles ou ſans expreſſion. Ce

qu'il y a néanmoins de plus merveilleux dans le deſſin de Raphaël, c'eſt que le caractere des perſonnages répond ſi parfaitemement aux attitudes dans leſquelles il les repréſente, qu'on croit réellement voir un homme qui fait, non par accident, mais par une propention naturelle, le mouvement dans lequel Raphaël l'a peint. Cela ſe remarque non-ſeulement dans les traits du viſage, où l'on a coûtume de lire les diſpoſitions de l'ame, mais encore dans la conformation entiere du corps & de toutes ſes parties.

De la figure qu'on voit par derriere, Raphaël a fait un homme membru & mal-conformé, ainſi que le ſont la plupart des gens lourds du peuple ; & il lui a donné une attitude analogue à cette conformation, ſans lui faire exprimer aucune intention particuliere. Mais dans les deux autres figures dont j'ai parlé, il a exprimé l'intention ſur le viſage, en leur donnant une proportion plus élégante. Dans le Chriſt il faut ſur-tout remarquer la beauté de la phyſionomie unie à l'expreſſion la plus vive, ſans qu'elle altére cependant en rien la régularité & la nobleſſe des traits. Toutes les parties eſſentielles des os & des muſcles y ſont indiquées, mais avec une telle délicateſſe qu'elles ne nuiſent point à la grandioſité des formes principales. Ce même caractere ſe fait ſenſiblement appercevoir dans le col, ainſi que dans la main ſur laquelle s'appuie le Chriſt ; & quoique le poids

du corps, qui porte ſur ce bras, en comprime la chair, de maniere que les os & les articulations ſont, pour ainſi dire, cachés, il a ſu néanmoins donner un contour au pouce & autres doigts qui convient ſi bien au caractere de la tête, que les plus célébres Artiſtes Grecs ne l'auroient pas mieux fait, en voulant repréſenter une figure d'un caractere moyen entre celui de Jupiter & d'Apollon, qui doit être réellement celui qui convient au Chriſt; en y ajoutant néanmoins l'expreſſion accidentelle de la paſſion dans laquelle il a repréſenté le Sauveur.

Je ne m'arrêterai pas à faire remarquer la beauté de chaque touche pour l'intelligence des raccourcis & des contours, qui vont ſe perdre l'un derriere l'autre, ſuivant que le demande le point d'optique; de maniere qu'on croit voir à une grande diſtance derriere la ſuperficie du tableau. Le moument de toutes les parties des têtes, ſuivant l'action & le point viſuel, eſt rendu dans la maniere ordinaire de Raphaël. Il ſeroit trop long de parler de toutes les beautés de détail & des réflexions qu'elles offrent; & l'on doit être perſuadé que ſi dans les tableaux de Raphaël on trouve quelque partie médiocre, c'eſt l'ouvrage de ſes Diſciples qu'il a été obligé d'y laiſſer, à cauſe du grand nombre de tableaux dont il fut chargé dans ſon meilleur temps : parconſéquent on ne peut pas lui attribuer ces défauts.

Après avoir examiné les ouvrages les plus dignes de notre attention pour les parties les plus eſſentielles de l'art, qui ſe trouvent dans le palais du Roi ; paſſons maintenant aux bons tableaux d'un genre plus facile, dont les Maîtres ont gliſſé ſur toutes les difficultés, cependant ſous une idée générale, juſte & bien conçue. Je veux parler des beaux ouvrages de Lanfranc, parmi leſquels eſt l'admirable tableau des Funérailles d'un Empereur, avec un combat de gladiateurs & un catafalque. Cet ouvrage préſente un aſſemblage des plus excellentes choſes de l'art, & le deſſin en offre en quelque ſorte cette idée générale de la conſtruction du corps-humain dans laquelle conſiſte la beauté de l'antique. Dans quelques parties on voit l'expreſſion de Raphaël, ainſi que les maſſes & la facilité du clair-obſcur du Corrége; tout cela n'eſt cependant pas bien fini, mais ſeulement indiqué. Il y a encore une Naumachie ou un combat de barques, un Sacrifice & d'autres tableaux de ce Maître qui méritent d'être admirés.

Le nombre de tableaux de différentes Ecoles qui n'ont pas le degré de perfection de ceux dont nous avons parlé, eſt infini. Parmi ceux-ci il y en a quelques-uns du Pouſſin ; entr'autres un Bacchanale aſſez beau, dont les figures ont un peu moins d'un pied de grandeur. Il eſt d'un travail fini, d'un très-bon deſſin & coloris. Il repréſente quelques femmes & pluſieurs enfans qui dan-

ſent, d'un ſtyle agréable : le ſite en eſt de la plus grande beauté. Ce tableau fait d'abord pour couvrir un clavecin, fut enſuite aggrandi par le Pouſſin même ou par ſon beau-frere Gaſpard.

Il ſeroit à deſirer que pluſieurs jeunes Peintres s'appliquaſſent avec ſoin à étudier les modeles de l'art que je viens de décrire, non-ſeulement en les copiant, mais en les imitant : opérations entre leſquelles il y a une grande différence ; car ce n'eſt pas en copiant ſimplement un ouvrage qu'on ſe rend capable d'en produire d'autres qui lui reſſemblent, ſi l'on ne médite pas ſur les cauſes qui ont fait agir le Maître de l'original : unique moyen cependant de tirer quelque fruit de l'étude des ouvrages de l'art.

Chaque tableau offre deux parties eſſentielles ; l'une comprend les raiſons des choſes, ce que nous pourrions appeller la trace que le Peintre laiſſe de ſon génie ; l'autre eſt le faire, c'eſt-à-dire la maniere ou la méthode que l'Artiſte s'eſt formée. Ordinairement ceux qui copient ou qui prétendent étudier les ouvrages des grands Maîtres, mettent leur principal ſoin à imiter l'apparence, que j'appelle la maniere ; ce qui fait que lorſqu'ils n'ont plus devant les yeux l'original, & qu'ils eſſayent de faire quelqu'ouvrage où il entre différentes parties, ils reſtent ſans guide. Mais ceux qui s'appliquent réellement à étudier & à admirer les productions des plus célebres Artiſtes avec un

véritable desir de les imiter, parviennent au point de pouvoir en produire d'autres qui y ressemblent; ce qu'ils doivent à l'étude qu'ils on faite des causes qui ont déterminé ces Artistes. Affermis & consolidés ainsi dans leurs principes, ils sont en état d'employer les mêmes causes & les mêmes moyens dans les circonstances nécessaires & convenables, ou de les imiter sans être plagiaires.

Je crois donc que les jeunes Peintres doivent étudier avec soin les ouvrages des grands Maîtres, non dans l'idée de les copier aveuglement, mais pour y chercher les parties de la Nature que ceux-ci ont choisi, pour les imiter; en se persuadant d'ailleurs, que rien ne peut être bon dans ces Maîtres, quoique fameux, que ce qui est conforme à la Nature. Après avoir acquis une certaine habitude à copier ces ouvrages, le meilleur conseil qu'on puisse leur donner, c'est d'étudier la Nature même, en prenant d'elle les parties qui ressemblent le plus à celles qu'ont choisies les Maîtres dont ils ont étudié les ouvrages en les copiant.

De cette maniere ils pourront acquérir un vrai talent, pour peu qu'ils ayent d'aptitude naturelle pour l'art; & quoiqu'ils n'atteignent pas au même degré des Maîtres qu'ils ont tâché d'imiter, ils ne laisseront pas de parvenir à un assez grand mérite pour devenir célébres : la Nature étant si immense

& ſi variée dans ſa maniere d'être, que quiconque a du talent ou du génie peut y trouver des parties analogues à ſes forces, pourvu qu'il les imite de la maniere que j'ai cherché à l'indiquer le mieux qu'il m'a été poſſible, & que mon peu d'habitude d'écrire me l'a permis.

Ce petit ouvrage ne doit donc être regardé que comme une ſimple lettre dictée par le deſir d'être utile, mais avec peu de moyens pour lui donner la forme convenable. Je vous prie parconſéquent de m'excuſer vis-à-vis du public, & de diſſiper, par quelques éclairciſſemens, l'obſcurité qui peut régner dans cet écrit, afin de le rendre, par plus de clarté, inſtructif pour ceux qui pourront en avoir beſoin; ce que je n'oſerois jamais entreprendre moi-même.

Recevez avec bonté tout ce que m'ont permis de vous donner mes occupations multipliées, plus utiles que mes diſcours ou que mes écrits; & diſpoſés entiérement de celui qui vous a voué la plus parfaite eſtime, & qui deſire ſincérement de vous obliger.

D. ANTONIO RAPHAEL MENGS.

NOTE.

Aux tableaux qui ſont dans la chambre de Sa Majeſté Catholique, dont il eſt parlé à la page 218, il faut ajouter une petite ſtatue de marbre du Chriſt

attaché à la colonne, ouvrage admirable de Michel-Ange Buonarotti; & en fait de Peinture une Conception à mi-corps de grandeur naturelle, & un petit tableau de St Antoine de Padoue, tous deux de la main de M. Mengs, & que le Roi fait transporter, ainsi que la petite statue du Christ, dans les différens palais que S. M. va successivement habiter.

Il y a aussi dans la même chambre un Ecce-homo du Guide.

Deux autres tableaux de M. Mengs suivent partout le Prince des Asturies & l'Infant Don Louis, tant à Madrid que dans les maisons royales de plaisance. L'un représente l'Assomption de la Vierge; l'autre St Joseph avec l'Enfant Jesus.

Dans la chambre du Prince il y a outre la Sainte-Famille par Murillo, dont il est parlé à la page 220, deux autres ouvrages du même Maître, dignes d'être cités : l'un est la Vierge, & l'autre le Sauveur à mi-corps.

FIN.

TABLE
DES CHAPITRES.

Fin de la Table des Chapitres.

ERRATA.

Page 4. ligne 13, lisés, le plus beau jaune

Page 15, *ligne* 24, les plus parfaites font celles, *lisez* les plus parfaits font ceux.

Page 19, *ligne* 3, figure, *lisez* tableau.

Page 47, *ligne* 8, qu'il a fait, *lisez* qu'il n'ait fait.

Page 49, *ligne premiere*, peties, *lisez* petites.

Page 60, *ligne* 18, il entraîne, *lisez* il entraîna.

Page 69, *ligne* 16, qu'on ne tire cependant pas, *effacez* pas.

Page 72, *ligne antipenultiéme*, cachée, *lisez* altérée.

Page 101, *ligne* 25, d'Héliodore, *lisez* de l'Héliodore.

Page 109, *ligne* 2, par lui-même, *lisez* par elle-même.

Page 118, *ligne* 6, propres pour attacher, *lisez* propres à attacher.

Page 136, *ligne pénultiéme*, d'inftincts, *lisez* diftincts.

Page 156, *ligne* 14, on a cependant, *lisez* on n'a cependant.

Page 159, *ligne* 4, les chofes, *lisez* les parties.

Page 168, *ligne* 2, nos actions, *lisez* nos idées.





